

# **CUARTO COLOQUIO DE AVANCES DE INVESTIGACIONES DEL CEDINTEL**

---

**ANALÍA GERBAUDO  
(DIRECTORA)**

Cuarto Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL / Analía Gerbaudo ... [et al.] ; coordinación general de Analía Gerbaudo ... [et al.] ; dirigido por Analía Gerbaudo. - 1a ed. - Santa Fe : Universidad Nacional del Litoral. Facultad de Humanidades y Ciencias, 2017.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-692-142-8

1. Teoría Literaria. 2. Crítica Literaria. 3. Literatura Hispanoamericana. I. Gerbaudo, Analía II. Gerbaudo, Analía, coord. III. Gerbaudo, Analía, dir.

CDD 807

© Universidad Nacional del Litoral, Facultad de Humanidades y Ciencias

<http://www.unl.edu.ar>

Publicación de acceso abierto

  
Centro de Investigaciones  
**CEDINTEL** Teórico Literarias

#### **Comité Académico**

Nora Avaro, Álvaro Fernández Bravo, Judith Podlubne, Facundo Nieto

#### **Secretarios**

Verónica Gómez

Sergio Peralta

Gabriela Sierra

#### **Coordinación**

Analía Gerbaudo, Germán Prósperi, Ivana Tosti, Santiago Venturini

#### **Autoridades**

Rector

*Miguel Irigoyen*

Decano Facultad Humanidades y Ciencias

*Claudio OLizárraga*

Secretario de Cultura

*Luis Novara*

# Índice

## Apertura

- Cuidar las palabras, las instituciones, los cuerpos  
*Analía Gerbaudo*

## Trabajos presentados

- **1.** Con la democracia se come, se educa y se cura. Cuestiones de género y de enseñanza durante el gobierno de Raúl Alfonsín (1983–1989)  
*Pamela Virginia Bórtoli*
- **2.** Un autor pegado a su nariz: las aporías de *Shiki Nagaoka*  
*Leonel Cherri*
- **3.** El autor como fantasma  
*Hugo Echagüe*
- **4.** Posiciones infantiles, posiciones excéntricas. Apuntes para una lectura de *Las voces bajas* de Manuel Rivas  
*Daniela Fumis*
- **5.** Derivas conceptuales (un borrador)  
*Analía Gerbaudo*
- **6.** Los ritmos, ritmos de la noche. La oscuridad como metáfora cognitiva en Alain Robbe-Grillet  
*Bruno Grossi*
- **7.** Edición literaria en Santa Fe  
*Jorge Jacobi*
- **8.** Dilemas en torno a quién y cómo dice «soy yo» en *Bella y oscura* de Rosa Montero  
*María del Rosario Keba*

- **9.** Qué hacer con la literatura: exploración de posiciones en un corte temporal (1988–1996)  
*Sergio Peralta*
  
- **10.** Diario sin poema. Gil de Biedma, 1978  
*Germán Prósperi*
  
- **11.** Leer ensayando, escribir leyendo. El ensayo autopoético en *Siete maneras de decir manzana* de Benjamín Prado  
*María Julia Ruiz*
  
- **12.** La teoría literaria latinoamericana en las aulas de la universidad argentina.  
Formaciones, deslindes y desplazamientos  
*Silvana Santucci*
  
- **13.** El último Baudelaire: sobre *El Spleen de París*  
*Santiago Venturini*



## Cuidar las palabras, las instituciones, los cuerpos

ANALÍA GERBAUDO

Universidad Nacional del Litoral – CONICET

agerbaudo@fhuc.unl.edu.ar

analia.gerbaudo@conicet.gov.ar

El 13 de mayo de este año Cecilia Pacella presenta en la ciudad de Salta el proyecto *La Sofía Cartonera* realizado desde la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Un proyecto que desde el Centro de Investigaciones Teórico–Literarias alojado en la Facultad de Humanidades y Ciencias de esta universidad estamos por replicar junto a Ivana Tosti y a un equipo extensionista con el que trabajamos desde 2012. Un proyecto al que están invitados a participar todos aquellos que apuesten a las fantasías de nano–intervención que se ensayan desde espacios de este tipo que, como bien plantea Kevin Jones, uno de sus integrantes, son territorios de «cuidado del corazón» (Jones y García). Traigo, para empezar, el epígrafe de la psicoanalista Norma Barbagelata con el que Kevin Jones y Mariángeles García deciden abrir una entrevista que le realizan. Una conversación que funciona como una suerte de control del trabajo que vienen llevando adelante en la Asociación Civil *Barriletes* y que se deriva del espacio de investigación y formación permanente que crearon para sus participantes desde su biblioteca «Esos otros Mundos»:

Sabemos que la palabra corazón es excesiva, inmensa, y al mismo tiempo, está devaluada, banalizada y mercantilizada, abundan los ositos de peluche con corazones que dicen «te quiero». Recordamos que Marguerite Yourcenar decía «el corazón es algo que se vende en las carnicerías». Aun así, deseamos encontrar un lugar para el corazón, un puerto donde alojarlo que no sean los ositos de peluche ni las carnicerías. Norma Barbagelata, («Lo que inquieta al corazón (Recordando a Freud)» en Jones y García)

Probablemente lo mismo que Barbagelata afirma sobre la palabra «corazón» pueda extenderse a la palabra «alegría».

No me distraje: quiero volver a la presentación de Pacella para llamar la atención sobre una insistencia a la que nos habíamos desacostumbrado. Como creo no haber escuchado en ningún otro texto académico enunciado por un profesor uni-



versitario desde hace más de diez años, su exposición de una hora, oral aunque no improvisada, repitió por lo menos ocho veces la exhortación a «defender la universidad pública». Cuidar la universidad pública, es decir, cuidar parte de la educación pública y de la investigación argentina: un reclamo expandido a la calle apenas un día antes durante una de las movilizaciones más importantes en defensa de esos valores. Una movilización que unió a los frentes políticos de los más diversos sectores.

Abrimos este *XII Argentino de literatura* junto al *Cuarto Coloquio de avances de investigaciones del Centro de Investigaciones Teórico–Literarias* desde este marco. Un marco que necesariamente se hace visible en nuestras prácticas en tanto las afecta, no desde las «pasiones alegres» que ha sabido trasladar a los análisis institucionales Miguel Dalmaroni sino desde las «pasiones tristes» que van mucho más allá de los muros de esta institución para dañar en especial a los sectores más vulnerables a los que directa o indirectamente (y siempre de modo insuficiente), llegaba nuestro trabajo. Un trabajo que se espera pueda seguir haciéndose desde una universidad pública, gratuita, con ingreso irrestricto y sin los condicionamientos reproductores del orden de clase que se aplican en otros lugares del mundo, de Brasil a Rusia, de Chile a Francia, y un largo etcétera.

Hablo, debo aclararlo, en mi carácter de directora del Centro de Investigaciones Teórico–Literarias: junto a su codirector, Germán Prósperi, junto a Ivana Tosti y a Paulo Ricci integramos desde hace años el grupo que lleva adelante estos encuentros. Un grupo que hace confluir a la Facultad de Humanidades y Ciencias, al Centro de Publicaciones y a la Secretaría de Cultura de esta universidad. Por razones laborales, ya no contamos con Paulo Ricci (por ahora). En su reemplazo la Secretaría de Cultura designa a Santiago Venturini. Y por decisión del Departamento de Letras, se suma al equipo Ana Copes y Guillermo Canteros. Junto a Germán Prósperi y a Ivana Tosti les agradecemos públicamente a los nuevos integrantes el productivo trabajo de este primer año juntos. Un agradecimiento que exige poner en primer lugar al decano de la Facultad de Humanidades y Ciencias, Claudio Lizárraga, por su apuesta constante a la producción, más allá de las diferencias, especialmente políticas. También queremos agradecerle al Secretario de Cultura, Luis Novara, la generosidad al facilitarnos los espacios y la apertura para discutir fechas y tiempos, en especial para los encuentros por–venir.

Junto a estos anuncios institucionales comunico que ya están disponibles en la página del CEDINTEL los e-books con los resultados de los tres *Coloquios* previos y



las ediciones de los *Argentinos* realizadas entre 2012 y 2015, es decir, las que van del VIII al XI. Gracias al trabajo gratuito de los becarios e investigadores del CEDINTEL están por publicarse las ediciones del III al VII realizadas entre 2007 y 2011. Textos que era necesario exhumar y domicializar con acceso abierto de modo que las discusiones allí sostenidas no quedaran reducidas a la fuga que la oralidad impone a los intercambios. Dicho en otros términos: era necesario convertir los papeles y audios dispersos o alojados en el domicilio privado de los investigadores en «archivo» (cf. Derrida). Gracias a todos los que cooperaron con generosidad para concretar este objetivo institucional.

Queremos agradecer muy especialmente, el trabajo de nuestros invitados.

En primer lugar se me permitirá compartir el entusiasmo generado por la aparición de los primeros textos en coedición de dos instituciones que merecían ir juntas, también bajo la forma de libros. Da verdadera alegría (me apuro en aclararlo: la alegría derivada de resultados de trabajo concreto y no de meras consignas vanas) darle la bienvenida a Facundo Nieto que presenta uno de estos textos en coedición (todavía, en prensa) en la ya clásica mesa sobre los libros de nuestro sello editorial que en esta ocasión cuenta también con Hugo Echagüe.

Gracias a Nora Avaro, Álvaro Fernández Bravo, Judith Podlubne y Facundo Nieto por aceptar participar como evaluadores y Comité académico de nuestro *IV Coloquio de avances de investigaciones del CEDINTEL*: un pequeño laboratorio enriquecido en sus tres ediciones previas, por los igualmente generosos aportes de Isabel Molinas, Mónica Cragolini, Daniel Link, Isabel Quintana, Marcelo Topuzián, Marcela Arpes, Fabián Iriarte, Claudia Kozac, Ana Lía Gabrieloni, Graciela Goldluchk, Rossana Nofal, Ricardo Kaliman, Mónica Szurmuk y Laura Scarano. Gracias por hacerse cargo de corregir: un acto de amor, de cuidado del otro y de responsabilidad que cada año ayuda a mejorar los resultados de nuestros trabajos, rigurosamente publicados en un e-book con acceso abierto en nuestra página Web.

Gracias, otra vez, a Nora Avaro, Álvaro Fernández Bravo y Judith Podlubne por compartir sus investigaciones alrededor de la literatura mientras exhuman papeles susceptibles de devenir «archivos». Las monumentales biografías intelectuales que Nora Avaro (2015a, 2015b) y Judith Podlubne (2013) escribieron sobre Adolfo Prieto (cuya reciente muerte lamentamos) y María Teresa Gramuglio junto a los trabajos de Álvaro Fernández Bravo sobre Juan L. Ortiz motivaron reunirlos en esta me-



sa. Una agrupación sostenida en dos gestos de borde que los tres practican: darle entidad a papeles desatendidos (papeles de enseñanza, notas inscriptas en libros celosamente atesorados en bibliotecas privadas, etc.) y visibilizar los campos literario e intelectual fuera del eclipsante radio porteño.

Gracias a Jorge Fondebrider por la provocación, por la palabra polémica que sacude de la silla al oyente adormecido. Resuena aún la aguda discusión sobre poesía argentina contemporánea y su crítica sostenida hace algunos años. Por lo adelantado en el título, esta vez promete una interacción parecida.

Gracias a los escritores: Cristian Alarcón, Selva Almada, Liliana Villanueva, Claudia Piñeiro, Osvaldo Aguirre, Gustavo Nielsen, Elena Anníbali, Claudia Masin, y Marcelo Díaz. Por ellos tiene sentido nuestro trabajo como profesores e investigadores de la universidad pública. Queremos que sepan que si los invitamos a conversar con nosotros (pero especialmente con nuestros estudiantes) es porque, en programa o fuera de programa, en los corpus o en nuestros envíos orales, enseñamos sus textos en nuestras cátedras.

Gracias a todos los equipos involucrados en estas reuniones, tanto de la Secretaría de Cultura, de Publicaciones, del Centro de Investigaciones Teórico-Literarias, de Protocolo y Ceremonial y de Comunicación institucional de la Facultad de Humanidades y Ciencias: gracias a Natalia Castellini y Mariana Perticará; a Marilyn García junto a Analía Batistella y todo su grupo; a Emiliano Rodríguez Montiel, Gabriela Sierra, Verónica Gómez y Sergio Peralta.

El año pasado abrimos estos encuentros celebrando el ingreso (aunque tardío, ingreso al fin) de nuestra Facultad a la zona de vacancia geográfica del CONICET junto a la creación de un Instituto de doble dependencia UNL-CONICET: en definitiva, festejamos la creación de las condiciones para que podamos hacer con mayor dedicación trabajos como este, entre otros. Desgraciadamente este encuentro no se abre con la misma euforia sino más bien con la invitación a atender a los cambios de políticas científicas y educativas, a analizar las solicitadas que constantemente aparecen sobre estos temas en Change.org y a revisar el dossier temático que sobre estas cuestiones aparecerá en nuestra revista *El taco en la brea*. Para quienes estamos aquí reunidos la pregunta *¿Para quién escribimos?* seguramente no resultará banal (en su respuesta, se sabe, se juega algo más que una decisión personal).





Como cada año, necesito repetirlo: gracias por el don del tiempo, por venir hasta Santa Fe (a pesar de las pocas comodidades de transporte), por confiar en lo que hacemos tanto como nosotros confiamos en lo que hacen ustedes empleando recursos de la universidad pública para que estos encuentros sean posibles. Bienvenidos a la Universidad Nacional del Litoral. Una universidad pública que queremos ajena tanto a la lógica de la tolerancia como a las condescendencias de todo orden. Una universidad que deseamos propiciadora de las «pasiones alegres».

Buenas jornadas de trabajo. Y gracias, otra vez, por ayudarnos a renovar el sentido de estas conversaciones.

### **Bibliografía**

- Avaro, Nora** (2015a). «Pasos de un peregrino. Biografía intelectual de Adolfo Prieto». *Conocimiento de la Argentina: estudios literarios reunidos*. Rosario: e(m)r, 7–108.
- . (2015b). «Presentación de *Conocimiento de la argentina* de Adolfo Prieto». *Bazar americano* 54. Documento electrónico.
- Dalmaroni, Miguel** (2013). «El dios alojado. Enseñar a enseñar literatura: notas para una ética de la clase». *Educación, Lenguaje y Sociedad* 10, 129–156.
- Derrida, Jacques** (1995). *Mal d'Archive. Une impression freudienne*. París: Galilée.
- Jones, Kevin y Mariángeles García** (2016). «Cuidar al corazón. Huellas y puertos. Entrevista a Norma Barbagelata». *Barriletes* 176: 18–19.
- Podlubne, Judith** (2013). «La lectora moderna. Apuntes para una biografía intelectual». *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: e(m)r, 7–62.
- Podlubne, Judith y Martín Prieto** (2014). *María Teresa Gramuglio. La exigencia crítica. Quince ensayos y una entrevista*. Rosario: Beatriz Viterbo.



## **Con la democracia se come, se educa y se cura. Cuestiones de género y de enseñanza durante el gobierno de Raúl Alfonsín (1983–1989)<sup>1</sup>**

PAMELA VIRGINIA BÓRTOLI

Universidad Nacional del Litoral – CONICET

pbortoli@conicet.gov.ar

### **Resumen**

El 10 de diciembre de 1983 Raúl Alfonsín asumió la presidencia de Argentina. Se inauguraba de ese modo, una nueva etapa en nuestro país con un régimen político basado en la democracia. El partido que lideró Alfonsín fue la Unión Cívica Radical (UCR): un proyecto con intenciones de modificar las configuraciones preexistentes. En su programa de realizaciones concretas tomó algunas medidas reformistas que se retoman en este trabajo: las principales políticas educativas efectivizadas y las decisiones en materia de género.

El trabajo que presentamos difunde algunas cuestiones en torno a una investigación en curso, enmarcada en el Centro de Investigaciones Teórico–literarias (FHUC–UNL) y a partir del financiamiento de una Beca de Posgrado del CONICET. La tesis doctoral a la que nos referimos se titula: *Marcas de la performatividad de género en manuales de literatura para la escuela secundaria argentina (1984–2014)*.

*Palabras clave:* Raúl Alfonsín / políticas educativas / políticas públicas / género

---

<sup>1</sup> La primera versión de este artículo fue leída y comentada por Facundo Nieto, durante la realización del *IV Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL*. Sus devoluciones certeras no sólo mejoraron el texto original, sino que abrieron nuevos interrogantes que potencian mi tesis doctoral y que, por cuestiones de espacio, no retomo aquí. Agradezco sus aportes, así como también las intervenciones y la escucha de mis compañerxs.



El 10 de diciembre de 1983 Raúl Alfonsín asumió la presidencia de Argentina. Se inauguraba de ese modo, una nueva etapa en nuestro país con un régimen político basado en la democracia. El partido que lideró Alfonsín fue la Unión Cívica Radical (UCR): un proyecto con intenciones de modificar las configuraciones preexistentes.

En su programa de realizaciones concretas tomó algunas medidas reformistas. En primer lugar, se impulsaron los juicios a las juntas militares y se creó la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) cuyo informe, *Nunca más* (1984), confrontó con el discurso dictatorial que negaba, relativizaba o justificaba los crímenes perpetrados (Gerbaudo 2011). En segundo lugar, el 29 de noviembre de 1984, se firmó el Tratado de Paz y Amistad con Chile por el conflicto del canal de Beagle con la intermediación del cardenal Antonio Samoré, enviado personal del papa Juan Pablo II y así puso fin a un problema que databa de más de dos tercios de siglo. Por otra parte, cabe destacar que la asunción de Alfonsín a la presidencia creó un clima propio, signado por un ambiente de libertades desconocido por años: el espíritu de esa época denominada «primavera alfonsinista» (1983–1987), estuvo vinculado con el florecimiento de la producción cultural, la libertad de la población pero también por la promesa de un orden económico distributivo (cf. Pucciarelli y Castellani, Crenzel, Carbone y Ojeda, Galasso).

La frase célebre de la campaña fue «Con la democracia se come, se educa y se cura», enunciada por Raúl Alfonsín. Ésta se convirtió en un sello que muestra el modo en que enfrentó —y ganó— las elecciones presidenciales y de lo que intentó hacer ese gobierno durante aquellos tiempos. Años después, el periodista Jorge Guinzburg realizó un reportaje en el que el ex presidente decía al respecto de esa muletilla: «Yo decía eso porque había gente que suponía que era la dictadura la que traía el orden, era quien garantizaba el bienestar y demás... Yo afirmaba lo contrario: es la democracia lo que permite traer el bienestar».

La frase mencionada permite acercarse a la manera en que el alfonsinismo consideró la educación: como una herramienta fundamental en el proceso de recomposición del país tras largos años de censura y dictadura militar. En este sentido, la educación ocupó un espacio transcendental en estrecha relación con las políticas sociales y de salud. Ahora bien, cabe preguntarse en este marco: ¿cómo se pensaban las políticas educativas a partir del alfonsinismo?

Los radicales ya venían deliberando acerca de la educación aun antes de asumir el gobierno. Dentro del *Movimiento de Renovación y Cambio de la UCR*<sup>2</sup> funcionó,

---

<sup>2</sup> El *Movimiento de Renovación y Cambio* fue una agrupación política interna de la Unión Cívica Radical de la Argentina fundada en 1972 bajo el liderazgo de Raúl Alfonsín como producto de la confluencia de



a partir de 1982, un espacio de debate y discusión llamado «Centro de Participación Política». En éste comenzó a realizarse en noviembre del mismo año, un *Taller de Educación* coordinado en sus inicios por Marcelo Stubrin y a partir de 1984 por Carlos Borsotti. El *Taller de Educación* publicó en 1983 el documento de trabajo «Educación y Democracia», como un «aporte a la discusión de la situación educacional del país y las políticas que tendrá que poner en práctica el próximo gobierno constitucional» (Wanschelbaum:77) y se impuso como antecedente de las políticas educativas que llevó adelante el alfonsinismo a partir de 1984.

Pero para poder trazar un cuadro de época más completo se vuelve necesario analizar también otro documento aparecido durante el mes julio de 1985 y elaborado por el Equipo Episcopal de Educación Católica.<sup>3</sup> Este texto se erigió como discurso válido para repensar el sistema educativo: se tituló «Educación y Proyecto de vida» y fue elaborado ante la inminencia de la reunión del Congreso Pedagógico Nacional, como bien se advierte en sus primeras páginas: «Todos estos temas cobran particular actualidad con motivo del próximo Congreso Pedagógico Nacional, convocado por la ley 23114, en cuyas deliberaciones ansiamos participar activamente y al que aportaremos con verdadera amplitud de espíritu nuestras ideas, experiencias y proposiciones» (1985:3).

Los fragmentos seleccionados permiten reconstruir el modo en que la Iglesia Católica<sup>4</sup> —como una voz legitimada y fuerte en aquellos tiempos de recuperación democrática y discusiones en torno a la educación— elaboraba los géneros, en tanto sistemas de poder. Este modo tendrá un fuerte impacto en discusiones que trascenderían más por su relevancia: me refiero específicamente, a las sostenidas en el marco del CPN.

---

varios grupos radicales de tendencia socialdemócrata, como la Junta Coordinadora Nacional y Franja Morada.

<sup>3</sup> Ese equipo Episcopal de Educación Católica es un antecedente de lo que hoy es el Consejo Superior de Educación Católica, más conocido como Consudec. Éste es un organismo oficial de la Iglesia de carácter nacional que representa a la educación católica argentina organizada en Juntas Diocesanas. El Consudec depende de la Conferencia Episcopal Argentina (CEA), a través de la Comisión Episcopal de Educación. Su finalidad general es «orientar la pastoral educativa a nivel nacional; alentar la misión de evangelizar, la cultura a través de la educación; y actualizar la vigencia de la identidad de la escuela católica» (estatuto del Consudec, 1). Conocer el lugar institucional de este Equipo al interior de la estructura de la Iglesia Católica, permite dimensionar la importancia de este documento en una sociedad que no ha logrado de ninguna manera separar a la Iglesia del Estado, como veremos más adelante.

<sup>4</sup> Con el término «Iglesia Católica» nos referimos exclusivamente a su jerarquía institucional, distinguiéndolo de «catolicismo», concepto con el que se lo tiende a equiparar y que en rigor hace referencia a un movimiento religioso amplio, en el que coexisten «diversas concepciones, maneras de pensar, multiplicitad de prácticas y fidelidades» (Mallimaci:26).



El documento se convirtió en un texto propio del pensamiento cristiano en materia educativa, pero su recepción no se limitó a esta comunidad sino que numerosos actores pedagógicos de la época, de matrices ideológicas y de comunidades religiosas diversas, encontraron plasmados por escrito en «Educación y Proyecto de Vida» sus opiniones. Esto queda claro al analizar los debates sostenidos en torno al Congreso Pedagógico Nacional (CPN), en el que nos centraremos más adelante. En materia de género, el texto plantea algunas cuestiones interesantes para pensar y que nos permiten entender mejor qué pasó en el CPN antes mencionado.

En primer lugar, subyace una concepción de heterosexualidad no sólo obligatoria, sino también pudorosa y casta. Advierte también acerca de las relaciones mantenidas por fuera del matrimonio y acerca de la pornografía y la masturbación. Esto responde a las «perspectivas sexogenéricas»<sup>5</sup> propias de la Iglesia Católica.

Dice el documento:

Así pues lo más alarmante de nuestra situación actual no es tanto que cundan las relaciones prematrimoniales y extramatrimoniales, el autoerotismo, las prácticas homosexuales y la pornografía, sino sobre todo el que desde las cátedras formales e informales se desprecie el pudor, la castidad, la virginidad y la fidelidad como valores. Porque entonces ya no es como otrora que al menos se reconocía, en aquellas actitudes contrarias, una debilidad humana sino que ahora se las justifica y elogia como superación de tabúes, prejuicios o mentalidad precientífica; lo cual obedece a una decadencia del espíritu que parece hubiera perdido visión superior y trascendente. Y si tenemos en cuenta que la corrupción del que debiera ser mejor, es pésima, si los que debieran enseñar han perdido la luz de la mirada, urge buscar el modo con que la educación actual recupere estos valores éticos. (16)

---

<sup>5</sup> Sigo aquí las postulaciones que se diagramaron en la convocatoria para el dossier «Perspectivas sexogenéricas: literatura, artes y política» de la revista BADEBEC. Allí, se define que «las perspectivas sexogenéricas se plantean como formulaciones críticas con diferentes modulaciones y puntos de vista, es decir, con configuraciones conceptuales que abrevan en diferentes teorías, tradiciones filosóficas y disciplinas. Las agrupamos, así, como «sexogenéricas» ya que la cuestión sexo/género posee inflexiones históricas en su propio devenir conceptual así como distintos enfoques epistemológicos, y además, porque da cuenta del énfasis sexual ineludible, esto es, el modo en que las sexualidades no pueden pensarse sino en relación con el género, y a la inversa. Pero también, y sobre todo, alía a estas perspectivas el hecho de que se afirman en disidencia respecto del falogocentrismo, la heterosexualidad obligatoria y normativa, el heteropatriarcado hegemónico, y se proponen desmontarlos, subvertirlos, abolirlos, co-roerlos, destruirlos, desobedecerlos, entre otras estrategias». (2).



Esta cita permite observar varias cuestiones. En primer lugar, el refuerzo permanente de estereotipos y mandatos de «normalidad» genérica y sexual: una normalidad sostenida por la ideología católica y fundada en el pudor, la castidad y la fidelidad. El paradigma de la heteronormatividad se hace presente de modo palpable.

En esa dirección, se determinan varias cuestiones alarmantes. En primer lugar, aparece la preocupación por las relaciones establecidas por fuera del matrimonio, que revela el marcado interés por la aspiración de un marco legal y una estructura contenedora socialmente reconocida (la familia) como únicas instancias de legitimación y autenticación amorosa de una pareja heterosexual, como se habían vivido durante los años 60 y 70, y hasta el Golpe de Estado. Desde la institución católica, esos años habían sido percibidos como diabólicos, con una juventud descarriada; se había puesto un freno durante la dictadura y ahora volvía el clima de «libertad» tan amenazante para la jerarquía eclesiástica, sostenida desde el Estado.

En segundo lugar, la alusión a la práctica del «sexo solitario», o «autoerotismo» como aquí se la nombra representa también una preocupación para la Iglesia Católica que comienza a fines del siglo XVIII y que, como aquí puede constatarse continúa siendo una preocupación muchos años después (cf. Foucault 1975, 1976). Con respecto a las prácticas homosexuales, se observa un manifiesto interés porque no «cundan» lo que revela la imposibilidad de pensarlos como sujetos de derecho, imponiendo mecanismos ideológicos de discriminación y represión contra las personas en razón de su género y/u orientación sexual.

Además, a lo largo del texto aparecen los estereotipos sexuales/culturales acerca de lo femenino y lo masculino, como antagónicos pero complementarios. Veamos el siguiente fragmento:

La sexualidad, guiada por un camino de madurez, lejos de reducir los horizontes de la vida del hombre al mezquino reducto del egoísmo, aporta significados fundamentales para la comprensión global de la existencia, para la interpretación y armonización de aquellos dos modos fundamentales del existir humano, de aquellos dos modos de ser y de quehacer: varón-mujer. (38)

Como bien sostiene Diana Maffia este planteo dicotómico implica que el par de conceptos es exhaustivo y excluyente. Es exhaustivo porque entre los elementos forman una totalidad y no hay otra categoría por fuera de esa totalidad. Y es exclu-



yente porque si un elemento pertenece a una categoría del par, no puede pertenecer, a la vez a la otra. Advierte Maffia:

Esto que llamamos dicotomía, estos pares de conceptos exhaustivos y excluyentes, han dominado el pensamiento occidental, siguen dominando nuestra manera de analizar la realidad como ámbitos separados que se excluyen mutuamente y por fuera de los cuales no hay nada. (...) Lo que escape a esta disciplina se considerará perverso, desviado, enfermo, antinatural, y será combatido con la espada, *con la cruz*, con el bisturí y con la palabra. (91, la cursiva es nuestra)

Pero centrándonos en la educación en los primeros años del alfonsinismo, podemos decir que tanto «Educación y democracia» (1983) como «Educación y proyecto de vida» (1985), fueron documentos de mucho peso a la hora de concretar las políticas educativas que caracterizaron al alfonsinismo. Específicamente decantaron en cuatro objetivos: el reordenamiento del Ministerio de Educación Nacional, la normalización universitaria, la expansión y democratización de la educación, y por último, la realización del CPN con motivo del ordenamiento del sistema educacional.

Con respecto al reordenamiento del Ministerio de Educación Nacional, se designó como Ministro a Carlos Alconada Aramburu en diciembre de 1983. Fue una elección llamativa teniendo en cuenta que Alconada Aramburú era balbinista, es decir, un hombre cercano ideológicamente a Ricardo Balbín, con quien Alfonsín se había disputado la jefatura radical. No obstante, contaba con experiencia ya que había sido ministro de Educación y Justicia durante la presidencia de Arturo Illia, entre 1963 y 1966. Pero lo más controvertido de esta figura no era su relación con el ala balbinista del radicalismo, sino una serie de decisiones polémicas a las que se vio vinculado durante su participación como fiscal de Estado de la provincia de Buenos Aires entre 1955 y 1957, durante la llamada «Revolución Libertadora». Su gestión estuvo marcada por la agudización de la represión y por sus intentos de borrar los rastros del peronismo de la sociedad a través de varias acciones que fueron desde la formulación del decreto ley 4161<sup>6</sup> que desautorizaba toda actividad política

---

<sup>6</sup> Para la profundización de la temática de las estrategias de desperonización que caracterizaron el gobierno de Aramburu, se recomienda el texto de María Estela Spinelli, titulado «La desperonización. Una estrategia política de amplio alcance (1955-1958)», disponible online en <http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/Spinelli1.pdf>



peronista, pasando por la quema de libros, persecución y exilio de artistas e intelectuales peronistas, hasta la demolición del palacio Unzué.<sup>7</sup>

Concretamente, al asumir el gobierno los radicales organizaron los ministerios para rearmar las políticas educativas. Así, el Ministerio de Educación y Justicia se consolidó como el órgano de máxima jerarquía. De éste dependían la Secretaría de Educación, la Secretaría de Justicia, la Secretaría de Cultura, la Secretaría de Ciencia y Técnica y la Comisión Nacional de Alfabetización Funcional y Educación Permanente (CONAFEP). Bajo dependencia de la CONAFEP se encontraban la Dirección Nacional del Adulto (DINEA) y la Dirección Nacional y Control Operativo del Plan de Alfabetización. Y de la Secretaría de Educación dependían la Subsecretaría de Gestión Educativa y la Subsecretaría de Relaciones Educativas. (cf. Novaro 2009, 2010, 2011).

Esta reorganización posibilitó lograr el segundo objetivo que el alfonsinismo se propuso en materia de políticas educativas: la reapertura, normalización y ampliación de acceso a las universidades. A través del decreto 154 del año 1983 se buscó normalizar las universidades nacionales durante el plazo de un año ya que la dictadura había establecido límites de acceso a las universidades públicas mediante exámenes de ingreso, cupos y arancelamiento. No obstante, a partir de ese momento se reimplantó el ingreso sin restricciones a nivel nacional y se buscó reforzar la autonomía universitaria.

Así, durante el gobierno alfonsinista se reabrieron carreras, se sostuvo la gratuidad y el ingreso irrestricto como política de democratización y, de modo paralelo, se normalizaron los mecanismos de representación, se dio lugar a la restitución de docentes universitarios cesanteados por la dictadura militar de 1976 y algunos de los intelectuales argentinos más reconocidos e influyentes en el campo de la literatura se reincorporaron a la facultad por esos años. Entre ellos, destacamos los nombres de Beatriz Sarlo, David Viñas, Josefina Ludmer, Enrique Pezzoni, Jorge

---

<sup>7</sup> En el mismo lugar donde hoy en día se encuentra la Biblioteca Nacional, se encontraba antiguamente un Palacio de estilo francés e italiano construido por la Familia Unzué. La construcción data de finales del siglo XIX. En 1937, el Estado Nacional adquiere la casa para ser transformada en la Residencia Presidencial, pero el entonces presidente Roberto Marcelo Ortiz, eligió seguir ocupando la antigua residencia. El primer y único presidente que habitó la casa fue Juan Domingo Perón junto a su esposa Eva Duarte de Perón entre los años 1943 y 1955: allí tenían además de los salones de recepción, sus despachos, habitaciones y era el lugar donde solían hacer sesiones fotográficas, recibir a embajadores, militares y niños o personas mayores a las cuales se les entregaban regalos para la Navidad o alguna herramienta para sus trabajos. En ese mismo Palacio, falleció Eva Perón en Julio de 1952. A partir de ese momento, la residencia se transformó en un punto de peregrinación para los peronistas que llegaban hasta la misma dejando ofrendas florales, velas o algún mensaje. Esta situación provocó que, luego del derrocamiento de Perón en 1956, los militares decidieran demoler la residencia con el objetivo de borrar todos los símbolos peronistas del resto del país.





Panesi, Nicolás Rosa y María Teresa Gramuglio (cf. Buchbinder 1997, 2005; Buchbinder y Marquina).

En esta dirección, interesa recuperar las palabras de Beatriz Sarlo, quien en una entrevista que le realizamos con Ivana Tosti en el marco de una investigación en proceso dirigida por Gisèle Sapiro («International Cooperation in the SSH —Socio-economic Sciences and Humanities—: Comparative Socio-Historical Perspectives and Future Possibilities» —EHESS, CNRS, 2013–2016—)<sup>8</sup> centrada los procesos de institucionalización de las Ciencias Humanas y Sociales, pintó la escena de aquellos años caracterizados por la euforia de la recuperación democrática:

Era marzo. Los estudiantes estaban pidiendo nuestros nombres a gritos, gritaban por los pasillos Pezzoni, Ludmer, Sarlo, Nicolás Rosa... era marzo y los estudiantes querían que nosotros entráramos al primer cuatrimestre. Pero además, algunos docentes de los que venían de la dictadura, que eran muy criticados por los estudiantes, en este caso, por gente de muy poco valor intelectual y académico, pidieron licencia. O sea, que nos dieron las mesas de exámenes incluso. (...) en fin, nos pasaban cosas extraordinarias, con personas que hoy son mis amigos. Algunos en esa época planteaban todo el tiempo problemas y discusiones, pero fue un año de mucha construcción. (Sarlo, en prensa)

Analía Gerbaudo<sup>9</sup> ha estudiado las universidades de nuestro país durante estos años en profundidad y describe algunas de las «fantasías de nano-intervención» acuñadas por los críticos que enseñaron Literatura argentina y Teoría literaria en la universidad pública de la posdictadura en diálogo con los dilemas del campo inte-

---

<sup>8</sup> Un trabajo transdisciplinar bajo la orientación en Argentina de Gustavo Sorá (UNC/CONICET) con la coordinación de Fernanda Beigel (UNCuyo/CONICET), Alejandro Dujovne (UNSM, UNGS, IDES/CONICET), Alejandro Blanco (UNQ/CONICET) y el equipo de la UNL/CEDINTEL–CONICET coordinado por Analía Gerbaudo. Las universidades seleccionadas en Argentina en los campos Filosofía y Letras para este estudio son la Universidad de Buenos Aires, la Universidad Nacional de La Plata, la Universidad Nacional de Rosario y la Universidad Nacional del Litoral. Los criterios de selección de estas unidades académicas no fueron sólo su importancia en la consolidación de las tradiciones del campo sino las secuelas, más o menos pronunciadas según los casos, dejadas por las dictaduras. Los datos recabados en la primera etapa de trabajo por el equipo que coordina Analía Gerbaudo pueden consultarse en *Notas «en borrador» a partir de un primer relevamiento* (2014) disponible *on line* de modo gratuito en [http://www.fhuc.unl.edu.ar/centros/cedintel/interco\\_vf.pdf](http://www.fhuc.unl.edu.ar/centros/cedintel/interco_vf.pdf). En el segundo momento del trabajo, se realizaron encuestas semiestructuradas a agentes del campo —entre los cuales, recupero a la mencionada Beatriz Sarlo— y se reconstruyeron biografías con el objetivo de recabar los datos sobre internacionalización de las letras. El trabajo se encuentra en pleno proceso de edición.

<sup>9</sup> Recomiendo especialmente la lectura del libro recientemente publicado con el título *Políticas de exhumación. Las clases de los críticos en la universidad Argentina de la posdictadura (1984–1986)*. Su lectura es la llave que permite el ingreso (im)posible a las míticas aulas en las que enseñaron figuras como David Viñas, Beatriz Sarlo, Josefina Ludmer, Enrique Pezzoni y Jorge Panesi.



lectual atravesado, según las coyunturas, por diferentes formas de dominación económica y política. Sostiene:

Fue un tiempo de proliferación de polémicas que deja su sello en la universidad: ante tantos años de represión y de silencio reaparece el debate, circulan nuevas perspectivas teóricas (esas que se leían de modo «clandestino» en los «grupos de estudio» durante la dictadura), se revisan los planes de algunas carreras universitarias que buscan darle nuevos sentidos a la formación de grado. (2011:94)

La importancia de la reapertura, normalización y ampliación de acceso a las universidades radica en que posibilitó el flujo y el acceso de nuevas teorías que tuvieron su impacto en el campo de la didáctica de la literatura generando una renovación en los enfoques teóricos y disciplinares, que a la vez, repercutieron en los manuales de literatura que se editaron durante esos años.

Otra de las acciones que llevó a cabo el gobierno de Alfonsín en materia educativa y con miras a cumplir el objetivo de expandir y democratizar la educación fue la creación, en 1984, de la *Comisión Nacional de Alfabetización Funcional y Educación Permanente*, por decreto 2308 del presidente de la Nación. Un año después, esta comisión, liderada por el ministro de Educación y Justicia, Carlos Alconada Aramburú, lanzó el *Plan Nacional de Alfabetización*, cuyo objetivo principal fue erradicar el analfabetismo a través de la creación de centros en todo el país. El Plan Nacional era la continuación de la empresa educacional acometida por el presidente Arturo Illia y frustrada por el golpe de Juan Carlos Onganía. El subsuelo de la pirámide educativa indicaba —según el censo de 1981— que el 36,7 % de la población adulta de 14 años y más padecía alguna forma de analfabetismo, absoluto o funcional.

Cuatro años después de su puesta en funcionamiento, el Plan recibió el premio de la Asociación Internacional de Lectura en el concurso mundial instituido por la entidad, con un jurado integrado, entre otros, por Paulo Freire. Al respecto, dijo Nélica Baigorria,<sup>10</sup> quien presidió la Comisión Nacional de Alfabetización:

---

<sup>10</sup> Nélica Baigorria es profesora en Letras de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA 1945). Auxiliar Técnica de Psiquiatría y Criminología Salud Pública (1949). Ejerció, en las aulas, su profesión docente durante 35 años. Su labor política y de investigaciones se centró, fundamentalmente, en defensa de la educación popular. Fue Diputada Nacional, Miembro de la Comisión de Educación (1958-62). Presidenta de la Comisión Administradora de Radios y TV (1963-66). Entre otras distinciones fue elegida Mujer del Año en 1964 y en 1965 por su obra cultural y educativa.



Se premiaba, sí, un arduo trabajo en el área educativa y, dentro de ella, en el sector más castigado de la sociedad y en el menos vistoso para esta era mediática en la cual la educación es sólo un recurso retórico y esporádico, porque no se lo considera atractivo para el interés de la masa y, por lo tanto, no es redituable. Sin embargo, ese año nuestra Argentina, rescatada la democracia, por primera vez recibía un premio anómalo para los anaqueles de sus triunfos internacionales. (*La Nación*, 15 septiembre de 2006)

Por último, pero no menos importante, todas estas políticas educativas decantaron en la convocatoria a debatir y definir el futuro educacional mediante un evento que prometía ser central: el Congreso Pedagógico Nacional, instancia que tuvo a buena parte de la sociedad debatiendo durante casi tres años —de 1986 a 1988— sobre cómo deseaba enseñarles a sus nuevas generaciones.

El congreso se organizó con Julio Rajneri como Ministro de Educación y Justicia, pero finalizó con Jorge Federico Sábato. Este último fue el ministro más cercano a Alfonsín de los cuatro que desfilaron durante su mandato.<sup>11</sup> El hijo del reconocido escritor Ernesto Sábato, mantenía estrecha relación con el presidente desde 1976 e integraba junto a Dante Caputo y Jorge Roulet, un grupo de intelectuales provenientes del *Centro de Investigaciones Sociales sobre el Estado y la Administración* (CISEA) que asesoró a Alfonsín durante la campaña presidencial en 1983, en dos decisiones fundamentales: el rechazo de la ley de autoamnistía de la dictadura y el enjuiciamiento de la cúpula militar.

Durante el cumplimiento de sus funciones, Jorge Sábato emprendió la tarea de modernizar la administración tanto en el área de Educación como de Justicia; regularizar miles de profesores y maestros; y, lo más convocante, encauzar el CPN.

---

<sup>11</sup> Alconada Aramburu fue reemplazado, en junio de 1986 por Julio Rajneri, quien mantuvo esta función hasta septiembre de 1987. Rajneri tenía formación como abogado y periodista, y estuvo a cargo desde 1967 y hasta 2013 del diario *Río Negro*, que había fundado su padre en 1912. Este diario fue galardonado por ser uno de los pocos que denunció durante la dictadura militar las desapariciones, torturas y asesinatos del terrorismo de Estado. Durante su mandato como Ministro de Educación y Justicia propuso financiar parte de los gastos de las universidades públicas con el cobro de un sobreimpuesto a los contribuyentes del impuesto a las ganancias que tuvieran hijos en las universidades públicas, iniciativa que no prosperó. Al respecto sobre su accionar como Ministro, él mismo recalcó en el diario que dirigía su «injerencia en algunas decisiones importantes, (...) tal es el caso de una paternidad intelectual —que muy pocos se interesarán en discutirme—, la de la Ley de Obediencia Debida» (Rajneri, 23 de enero de 1997, diario *Río Negro*). Más allá de esta afirmación, el paso de Rajneri por el Ministerio de Educación y Justicia pasa sin grandes cambios. Lo sucedió Jorge Federico Sábato, un intelectual que había sido vicescanciller y fue Ministro de Educación y Justicia desde septiembre de 1987 a mayo de 1989. Por último, tomó ese lugar José Gabriel Dumón, durante apenas unos meses: desde mayo a julio de 1989, fecha en que Alfonsín entregó el poder anticipadamente al justicialista Carlos Menem.



El Congreso fue postulado como una gran encuesta destinada a todas las provincias del país y la convocatoria se realizó mediante la Ley Nacional 23144, aprobada por unanimidad en ambas cámaras legislativas. La convocatoria se basó en una fantasía social: con el antecedente exitoso del congreso realizado en 1882, que se cristalizó en la ley 1420<sup>12</sup> aprobada en 1884 y que seguía vigente cien años después, en 1984, la esperanza de los agentes involucrados apuntaba a establecer debates y regulaciones que ordenaran nuevamente el sistema educacional. En su disposición se intentó respetar el federalismo permitiendo que cada provincia lo organizara según sus criterios y necesidades. Incluyó instancias locales, provinciales y una nacional que tuvo lugar en Río Tercero, en el año 1988, que funcionó como Asamblea Final.

El CPN presentó aciertos en algunos diagnósticos que se realizaron y serias dificultades como la desigual participación de los sectores involucrados en el quehacer educativo. Como señala Guillermina Tiramonti, «su organización y desarrollo expresaron la dificultad de recrear una discusión superadora de los antiguos dilemas y la debilidad de los agentes educativos para organizar su participación política» (228).

Ya hemos señalado anteriormente que uno de los actores con más participación fue la Iglesia católica —a la que se sumaron posiciones conservadoras de distintas vertientes—, dejando en evidencia que el gobierno no conducía el debate en el que habría cifrado expectativas para recrear el sistema educacional.

Al respecto, destaca Fernando Storni:

Los participantes católicos representaban franjas muy disímiles en sus posiciones políticas, desde ex ministros de Educación de gobiernos militares hasta liberales críticos del sistema de la organización nacional por su espíritu monopólico. Aunque fue la más numerosa (casi llegó a una tercera parte en la Asamblea Final), no se impuso sino gracias a determinadas alianzas que no siempre facilitaron un diálogo más fecundo. Pero constituyó, indudablemente, un progreso con respecto a otros encuentros. (Storni:40)

Existen dos documentos interesantes a considerar para conocer el impacto del Congreso Pedagógico: atenderemos en principio, a uno publicado en 1987, titulado «Informe sobre posibles reformas del sistema educativo» y elaborado por una Co-

---

<sup>12</sup> Para mencionar sólo dos trabajos que analizan el Primer Congreso Pedagógico nacional ver: Puiggros, «El Congreso Pedagógico de 1882» (artículo originalmente publicado en *La Ciudad Futura*, Buenos Aires 1, 1986) y Cucuzza.



misión Honoraria de Asesoramiento, cuyos miembros fueron designados por el presidente de la Nación, Raúl Alfonsín. Los firmantes se reagruparon en seis pequeñas subcomisiones según los principales temas a tratar para la elaboración de dicho documento.

La subcomisión uno se denominó *La educación y el hombre que queremos formar. Fines y objetivos de la educación* y estaba conformada por los siguientes profesionales: Jaime Barylko, el reconocido pedagogo y Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad de Buenos Aires que durante años fue asesor del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y del Ministerio de Educación, y que en aquellos años se desempeñaba como director del Consejo Central de Educación Israelita. Con la misma especialidad, se integraba el Doctor en Filosofía y Letras por la UBA, Gustavo F. Cirigliano y otro experto más en el área integraba esta subcomisión: nos referimos al Prof. Adelmo Montenegro, graduado en la Universidad Nacional de Córdoba. Por su parte, se sumaba también el primer rector elegido democráticamente por la Asamblea Universitaria, a cargo de la Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco, el Prof. Hércules Pinelli. Y por último, un miembro historiador y educador dedicado a la investigación y docencia en el ámbito de la historia de las ideas y de la educación: el Prof. Gregorio Weinberg.

Con respecto a la subcomisión dos, recibió el nombre de *Derecho a la Educación: Fundamento e Implicancias* y contaba con los siguientes miembros: el Prof. Wenceslao Arizcuren, un sindicalista radical integrante del CTERA; el Mons. Emilio Bianchi Di Carcano; la reconocida pedagoga Berta Perelstein de Braslavsky que regresaba recientemente a la Argentina tras su exilio en Venezuela como consultora internacional en enseñanza. Asimismo, integraban el grupo el Dr. Héctor Félix Bravo, defensor a ultranza de la educación pública y laica que formó parte del directorio de EUDEBA y también del Comité de Derechos Humanos de la Comisión Nacional para la Unesco; y por último, el Dr. Arthur Juan Hand, titular del Consejo de Educación Cristiana Evangélica.

Con el nombre *Estructura del Sistema Educativo* se conformó la subcomisión tres, con los siguientes integrantes: la Prof. de Pedagogía Gilda Lamarque de Romero Brest, quien en aquellos años dirigía el departamento de Ciencias de la Educación en la UBA; el Dr. Avelino José Porto, entonces Presidente de la Academia de Educación; y por último, el Dr. Oscar Shuberoff rector de la UBA de entonces.

Los miembros de la subcomisión cuatro, que se ocupó de debatir especialmente acerca de la temática *Gobierno y Administración de la Educación* fueron el Dr.



Héctor Félix Bravo —quien también integraba la subcomisión tres—, el Prof. Buenaventura Bueno vinculado a las editoriales EUDEBA y posteriormente, al Centro Editor de América Latina; el Dr. Félix Alberto Cayuso, un abogado representante de los intereses de la educación privada que había sido Secretario General de Educación desde 1958 hasta 1962 y que en esos años se desempeñaba como presidente de la Asociación de Institutos Adscriptos a la Enseñanza Oficial; y por último, el Hno. Tomás Alfredo Walsh, co-fundador y secretario del consejo Superior de Educación Católica (CONSUDEC).

Conformada sólo por dos integrantes, la subcomisión cinco se denominó *Calidad de la Educación* y sus miembros integrantes fueron el Mons. Emilio Bianchi De Carcano y la Dr. Berta Perelstein de Braslavsky —ambos, también, integrantes de la comisión dos.

Por último, la subcomisión seis —integrada en su totalidad por agentes ya mencionados con antelación: los profesores Wenceslao Arizcuren, Buenaventura Bueno y los doctores Héctor Félix Bravo, Arthur Juan Hand y Avelino José Porto— se encargaba de los temas vinculados al *Financiamiento de la Educación*.

En términos de género, el documento *Informe sobre posibles reformas del sistema educativo* (AA. VV. 1987) presenta algunas cuestiones atendibles. En primer lugar, desconoce —o es indiferente a— las expresiones del feminismo argentino que luchaban por volver a irrumpir en el escenario académico educativo. El documento realizado por la Comisión Honoraria de Asesoramiento tiene una postura que —aunque sostiene vindicar a la emancipación de los seres humanos—, no incluye a todos sino sólo a los niños y a los hombres: se funda así un sistema de opresión que silencia e invisibiliza otras sexualidades y géneros. Dice el documento:

Por tanto, debe reconocerse en la nueva escuela para el *hombre* nuevo. Un microcosmos donde el *niño* debe ser preparado para restaurar el equilibrio entre la técnica y el hombre deshumanizado por su uso excesivo y donde se prepare también para una auténtica comunidad. (...) Se considera fundamental y previo a cualquier debate sobre educación, el establecimiento de una tabla de valores para ponerse de acuerdo sobre qué se quiere para el ser humano y para el *hombre argentino*. (31. Las cursivas son nuestras)

Advertimos que, aunque en el mismo documento se sostenga unas páginas más adelante que la comisión rechaza «toda forma de discriminación educativa que favorezca el privilegio de unos en detrimento de las oportunidades y posibilidades de otros» (40), se lee un sexismo lingüístico en el uso del masculino como genérico



que deriva en la invisibilización y la consecuente exclusión de aquello que no sea el universal masculino. Esta mirada androcéntrica no sólo coloca al varón, a sus puntos de vista y a sus preocupaciones en una posición central, sino que ignora y silencia otros discursos, instituyéndose como norma.<sup>13</sup>

La aparición de estas perspectivas sexogénéricas es «esperable» —aunque nunca deseable— ya a fines de los años 80, la sociedad aún no había adquirido una «sensibilidad» de *gender* sociolingüística. En este sentido, invisibilizar a las mujeres en el genérico masculino formaba parte de la doxa, de aquello que ni siquiera se planteaba por aparecer como obvio, constituyendo un verdadero «ideograma» (Angenot:11).

No obstante, resuena en el documento una preocupación por acompañar los derechos de la mujer, que en aquel momento volvían a la escena en nuestro país (volveremos sobre eso más adelante). Lo significativo es el modo en que lo hace:

La educación popular fue, pues, uno de los instrumentos capitales de aquella ingente empresa de forjar una nación, que a machamartillo concibió y condujo Sarmiento con sus escuelas primarias, sus maestras y sus escuelas normales, las que fueron indispensables para la alfabetización y la homogeneización de un país inmigratorio, constituyéndose así en la base misma de la Argentina nueva, pues no sólo sus alumnos iban a formar las legiones de maestros que se necesitaban para un territorio de millones de kilómetros cuadrados. Sino porque se reclutaban, preferentemente, en los sectores medios y en su mayoría entre las niñas, creando así las bases para un país esencialmente democrático y reivindicador de los derechos de la mujer. (39)

Como es posible leer, lo que se destaca es que aquella fue una nación «reivindicadora de los derechos de la mujer» ya que las «reclutaba» porque el número de maestros no alcanzaba para cubrir las necesidades del territorio. Lo que parece ser una vindicación esconde, en realidad, un utilitarismo, que además se tiñe con un

---

<sup>13</sup> Es significativo el hecho de que, en español, el género no marcado se considere la forma no marcada o inclusiva. Las consecuencias ideológicas de este hecho suelen ser banalizadas desde ciertas posiciones, no obstante, desde los estudios de género han surgido propuestas para superar este sexismo lingüístico. Por ejemplo, Monique Witting (1992) usa el universal femenino para contrarrestar la imposición del masculino como universal. Del mismo modo, se hicieron más frecuentes las fórmulas como «alumnas/os» e incluso se utiliza la representación gráfica de la arroba como un símbolo que permite incluir todos los géneros «l@s alumn@s». El uso más reciente, es el de la «x» como forma de inclusión que visibiliza las múltiples posibilidades que implica la identidad de género «lxs alumnxs». Este último planteo, presenta un problema porque no puede usarse oralmente, sino sólo en la escritura. El peso normativo y simbólico del sexismo lingüístico no radica en la lengua española como sistema, sino que se halla en algunos de los usos consolidados y aceptados por la comunidad hablante.



lenguaje militar: un recluta es una persona que libre y voluntariamente se alista como soldado.

Por otra parte, es posible también oír en este documento, las resonancias de la institución católica, como ya veníamos señalando anteriormente. En un apartado del escrito, se realiza una enumeración de las prácticas que deberá llevar a cabo la educación para superar la crisis y se destaca en la introducción del octavo ítem, expresado, por un representante de la Iglesia: Monseñor Guillermo P. Blanco. El mismo dice:

8) Deben recibir una formación en aquellas dimensiones que hacen al desarrollo integral de su personalidad, incluida la dimensión sexual, en el contexto de la educación para el amor, mancomunando la acción de la escuela y la familia. Sobre este particular, Monseñor Guillermo P. Blanco sostiene que debe alejarse del ámbito de la escuela toda propaganda pornográfica e insistir en la educación moral del sexo, lo que incluiría una interpretación religiosa del mismo. (41)

Con relación a esto, cabe preguntarse qué concepción de sexo subyace, qué es considerado «pornográfico» y cuáles son las implicancias que tendría una educación «moral». Al respecto, es entendible que en el documento se diferencie la opinión de Blanco del resto de la Comisión, puesto que es contraria a la de la mayoría del grupo firmante. En términos de género, la Comisión tenía una visión de vanguardia que planteaba, ya en 1987, que la escuela debía asegurar la educación sexual en todos sus niveles y modalidades.

El Monseñor Blanco volverá a tener protagonismo páginas más adelante, cuando el citado documento aborda cuestiones vinculadas a la laicidad. En términos generales, se manifiesta que es necesario abordar una neutralidad escolar en materia religiosa, sin imponer ninguna en particular, para garantizar la libertad humana: «la escuela neutra en materia de religión representa una fórmula de convivencia educativa, así como la forma constituye una forma de convivencia política» (51). Frente a esto, el último párrafo de este apartado se dedica a la opinión de Blanco, y dice:

Empero, uno de los miembros de esta Comisión (Mons. Guillermo P. Blanco) sostiene que la educación religiosa optativa exigida por el pluralismo cultural y religioso, en orden a la libertad de conciencia en términos del Concilio Vaticano II, ha de poder realizarse en las escuelas públicas. (52)





Estos fragmentos retoman el vetusto enfrentamiento entre sectores liberales y católicos, que tiene su fecha de inicio en tiempos del presidente Julio A. Roca, cuando surgieron las bases de la legislación laicista y de la batalla por la enseñanza laica o libre de 1958. El debate que se retoma invita a pensar en la posibilidad de separar el Estado argentino de la iglesia católica. En esa línea, el gobierno de Alfonsín protagonizó numerosos choques con la jerarquía eclesiástica mediante algunas polémicas medidas: su política de derechos humanos, el avance de los juicios por delitos de lesa humanidad, la sanción de la ley de divorcio vincular (en junio de 1987 y sobre la que volveremos más adelante). Estas fueron algunas de las decisiones que se tomaron a pesar de la presión ejercida por la Iglesia. No obstante, aunque en este primer documento la Iglesia parece ser minoría (al menos así lo demuestran las especificaciones de lo opinado por Blanco, en disidencia con los demás) durante el discurrir de las discusiones en el marco del CPN las escuelas católicas se organizaron mucho mejor que los sectores que apoyaban al gobierno y lograron la aprobación de documentos que respaldaban la continuidad del apoyo económico a las escuelas privadas.

Esto se visibiliza mediante el análisis del informe elaborado por la Comisión Organizadora Nacional: el *Informe Final de la Asamblea Nacional*, escrito en 1988 durante el cierre del CPN. Los integrantes de esta segunda comisión fueron el Ministro de Educación y Justicia y el Secretario de Educación de la Nación, es decir, el Dr. Jorge Federico Sábato y el Dr. Adolfo Luis Stubrin. Y continúan en la lista, Margarita Malharo de Torres una profesora de Letras reconocida por su trayectoria feminista; la Prof. Olijela del Valle Rivas, cercana al justicialismo, el Dr. José Gabriel Dumon, que se convertiría en el próximo Ministro de Educación, el Dr. Juan Carlos Pugliese (h) que en aquel momento y hasta 1992 se desempeñó como Rector de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, el Dr. Héctor María (Cachi) Gutiérrez, un abogado recibido de la Universidad Nacional del Litoral y muy ligado a la Franja Morada —la rama estudiantil de la Unión Cívica Radical— y que en aquel momento cumplía funciones como Subsecretario de Educación de la Nación.

También integraban esta comisión el justicialista Isauro Molina y como su contrapartida se sumaba el abogado Enrique Mathov, proveniente de una familia radical<sup>14</sup>. Completando el heterogéneo equipo, se encontraba el historiador correntino

---

<sup>14</sup> Enrique Mathov, adquirió popularidad durante 2001 cuando debió ocupar el banquillo de los acusados por haber ordenado —siendo ministro de Seguridad del gobierno de De la Rúa— la represión a una manifestación espontánea que terminó con seis muertos.



Dr. Orlando Aguirre, el Prof. de Enseñanza Elemental Sergio España y, por último, la Prof. de historia sanjuanina, Delia Andrada Baloc.<sup>15</sup>

El análisis del material referido permite identificar que el mismo es un compendio que consta de tres tipos de archivos diferentes: en primer lugar, se reconocen los documentos en los que se recogen las leyes, los decretos y las principales pautas vinculadas al CPN. En segundo lugar, se encuentran los discursos de los principales agentes que tuvieron participación en el CPN y, por último; se encuentran los escritos elaborados por las diferentes comisiones interprovinciales.

En todos los tipos de archivos mencionados es posible identificar algunos puntos nodales que visibilizan la concepción de género que subyace en las políticas educativas impulsadas en este documento. Se retoman tres citas —una de cada tipo de archivo— para hacer este recorrido.

En el documento que se elaboró para la realización de la Convocatoria a la Asamblea Pedagógica Nacional, se sostiene:

Las premisas de esta convocatoria a la Asamblea Pedagógica Nacional son las que sostuvo la Comisión Organizadora en todo momento: –La libertad de expresar ideas y opiniones sin cortapisas. –El pluralismo que permite a todos reconocerse como parte de una sociedad en la que conviven pacífica y enriquecedoramente concepciones diversas. –La búsqueda incansable de acuerdos que permitan el mejoramiento de la educación sobre una más amplia base de coincidencias. (Convocatoria a la Asamblea Pedagógica Nacional 1988:25)

Se plantea de este modo que existe una continuidad de trabajo a pesar de que muchos de los miembros de esa Comisión Organizadora se alejaron de la misma por diferentes motivos, entre los cuales, uno de los más reconocidos por estos ex

---

<sup>15</sup> Los miembros de esa Comisión Organizadora Nacional que habían desistido durante el proceso de elaboración también se detallan en el documento: los ex ministros Alconada Aramburú y Rajneri; los ex secretarios del Ministerio de Educación de la Nación, los Dres. Bernardo Solá y Francisco Delich; el ex subsecretario de Estado del área de Educación. También el ex subsecretario de Actividad Profesional Docente, Prof. Alfredo Bravo, la Prof. Nelly Zuccarino de Speroni que se desempeñaba como subsecretaria de Conducción Educativa; el Prof. Nilo Fulvi, ex subsecretario de Gestión Educativa; el Prof. de Historia Arturo Grimaux, el ex ministro de educación por Santa Fe, el Dr. Domingo Colosurdo; el Dr. Juan Carlos Barinaga (Rector de la Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales), el Dr. Aldo Luis Robiglio ex ministro de Gobierno, Educación y Justicia de Neuquén; el sacerdote Délfór (Pocho) Brizuela, entre otros. Las razones de las renuncias no se explicitan, pero algunos ex miembros han declarado en diversas entrevistas que los motivos estuvieron relacionados con sus desacuerdos con las leyes de Obediencia Debida y de Punto Final, dictadas por el gobierno de Raúl Alfonsín, en 1986 y 1987 respectivamente.



miembros fue la sanción las leyes de Punto Final (1986) y Obediencia Debida (1987).

Para explicar las renunciadas referidas es preciso historizar. Años atrás, el General Benito Bignone había firmado —semanas antes de dejar el poder— un decreto de autoamnistía, para sentar las bases de la definitiva pacificación del país, la reconciliación nacional y la superación de pasadas tragedias. El Episcopado Católico acompañó ese decreto de olvido, afirmando que las Fuerzas Armadas lucharon por la dignidad del hombre mientras que la subversión terrorista planteó la batalla en forma cruel. No obstante, y como ya hemos esbozado anteriormente, durante la campaña electoral de 1983, Raúl Alfonsín había prometido que no habría impunidad para los crímenes del terrorismo de Estado (mientras el justicialista Ítalo Luder anunció la validez de la autoamnistía dictada por las propias Fuerzas Armadas).

Como explica Horacio Verbitsky:

Alfonsín elaboró un complicado mecanismo cuya aplicación práctica se le fue de las manos. Por un lado una Comisión de notables, que sólo debía confeccionar la lista de las personas detenidas desaparecidas. Por otro, la inclusión en el Código de Justicia Militar de una cláusula de obediencia debida, para que las propias fuerzas juzgaran a unos pocos altos jefes y exculparan a quienes siguieron sus órdenes, salvo quienes cometieron excesos en aplicación del plan ordenado. Nada salió como imaginaba. La Conadep, en cuya secretaría trabajaron los organismos de derechos humanos que habían documentado el accionar criminal de la dictadura mientras ocurría, no sólo identificó a los desaparecidos, sino también a los desaparecedores, lo cual fastidió a Alfonsín. Sin mayoría propia en el Senado, el gobierno vio cómo su proyecto de ley era modificado, de modo que el deber de obediencia no cubriera a los autores de crímenes aberrantes y atroces, es decir todos, dado el método del secuestro, la tortura y el asesinato clandestino. (Diario *Página 12*, 2/05/2011).

Sin embargo, el 24 de diciembre de 1986, el Congreso sancionó la Ley 23492 (Punto Final), que extinguió la acción penal a los delitos cometidos en la dictadura. Y tras los levantamientos carapintadas, el 8 de junio de 1987, se sancionó la Ley de Obediencia Debida (23521) que estableció que los acusados habían obrado en estado de coerción bajo subordinación a la autoridad superior (cf. Battaglino, Abuelas de Plaza de Mayo). Aunque no hay pruebas directas acerca de que fuera esta situación lo que provocó el alejamiento de integrantes de la comisión, la coincidencia entre las fechas de renunciadas y de las sanciones de las leyes mencionadas permiten inferirlo.



En cuanto al conjunto de los archivos que contiene los discursos de los diferentes agentes vinculados al CPN, interesa retomar uno de los párrafos finales de las palabras enunciadas por el entonces Presidente, a manera de apertura. Decía Alfonsín:

Señoras y Señores Representantes: Este acto es para mí un nuevo, fuerte y significativo símbolo de la consolidación de la democracia en la Argentina. Como lo he dicho ya, ustedes representan legítimamente el rostro vario y múltiple de nuestro país que, tironeando a la vez por su legado Europeo y sus raíces Americanas busca ahora afirmarse irrevocablemente en la diversidad y la libertad. Permítanme que identifique en ustedes a los herederos de todos aquellos que alguna vez, entre nosotros ejercieron y asumieron la noble vocación de maestros. Hablo de maestros en todos los sentidos y en cualquier lugar: los normalistas que fueron a enseñar a las rudas escuelitas de La Pampa o La Puna; los sacerdotes que contribuyeron a civilizar La Patagonia y tantas otras partes del país; los pastores de diversos credos o los laicos que fundaron colegios y levantaron aulas; los militares que en las diversas latitudes de la Patria supieron servirla en la tarea alfabetizadora: los pensadores, los escritores, los filósofos y, por qué no, los políticos que desarrollaron una función docente; y por fin, más sencillamente, los padres que educan a sus hijos, o, más simplemente aún, ciudadanos que desde sus respectivos ámbitos, educan para la vida y la convivencia. Son ustedes herederos de Sarmiento y de Estrada, de Rosario Vera Peñaloza y de la Reforma, de los conflictos entre la enseñanza laica y la enseñanza libre y son, además, Argentinas y Argentinos de Hoy, que procuran superar inteligentemente antinomias del pasado y construir una sociedad más abierta y justa. (50)

Este párrafo condensa ciertas cuestiones que aparecen a lo largo de todo el discurso. En primer lugar, la aparición de cierto campo semántico recurrente: pluralidad, diversidad, variedad, multiplicidad. Es decir, se instala fuertemente la idea de que la democracia funcionaba como un paraguas que podía cobijar a la Argentina toda. En materia de género este discurso empieza a instaurarse años más tarde, no obstante, es aquí donde se gesta como parte de un discurso político y comienza a constituirse como una piedra angular que permitirá problematizar las significaciones hegemónicas en torno a la sexualidad en los años venideros. Sin ir más lejos, la exhortación de Alfonsín a las «Argentinas y Argentinos de hoy», no puede sino pensarse como antecedente del «Todos y todas» de Cristina Fernández de Kirchner.

Por otra parte, las palabras de Alfonsín también permiten desplazar la representación de que la historia no fue construida por mujeres, al colocar en igualdad de



condiciones los nombres de Domingo Sarmiento, Juan Manuel Estrada y Rosario Vera Peñaloza. Esta última figura tiene gran peso en la historia de la educación Argentina: fundó el primer jardín de infantes argentino, formó el Primer Museo Argentino para la Escuela Primaria —hoy Complejo Museológico del Instituto Félix Bernasconi— y en honor a su gran dedicación en el campo educativo el día de su muerte se conmemora el «Día de la Maestra Jardinera» y el «Día de los Jardines de Infantes».

Por último, en el tercer tipo de materiales reunidos en el documento *Informe Nacional de la Asamblea Nacional*, es decir, los escritos elaborados por las diferentes comisiones interprovinciales, encontramos la comprobación de aquella tesis que planteáramos más arriba: durante el CPN, la Iglesia Católica se organizó sólidamente y logró instalar muchas de sus ideas. Es posible reconocer éstas a lo largo del documento, pero aquí se retoma sólo un fragmento que permite observar su impacto en relación a las cuestiones de género:

Para la educación permanente es fundamental el uso de los medios de comunicación social estatales o privados (televisión educativa, radio, etc.) coordinando con los entes oficiales especializados para cada fin, instrumentando campañas de difusión y concientización que aborden los temas: 1) el rol de la familia como educación de valores éticos y sociales; 2) los deberes y derechos de la mujer con relación a sus hijos; 3) la participación de la familia integrada en la comunidad educativa; 4) un programa de educación para la salud con sentido preventivo, en todas las áreas, colocando los temas: sexuales, alcoholismo, adicciones diversas; 5) la función real de la escuela; 6) la afirmación de las costumbres y tradiciones nacionales; 7) el cooperativismo de trabajo de intereses zonales: vivienda, primeros auxilios en centros periféricos; 8) educación vial; 9) educación para el armónico desarrollo del hombre en relación con el ecosistema; 10) programas de divulgación científica. (169)

En términos generales, este párrafo entra en estrecha contradicción con el campo semántico que notamos en las palabras emitidas por Alfonsín: el de pluralidad. Aquí se puede leer un monopolio de la «verdad» sobre el hombre y la sociedad; que además será la que deba emitirse en los medios de comunicación, tanto estatales como privados. Un monopolio de la verdad que analizaremos mediante el análisis de los puntos dos y cuatro del párrafo citado.

Hemos leído que el documento sostiene que será necesario realizar campañas de concientización sobre «los deberes y derechos de la mujer con relación a sus hijos». En primer lugar, convendría destacar que la maternidad es concebida aquí



como un deber y no como un derecho; o lo que es aún más complejo, ni siquiera es concebida como un deber, sino como inherente a la naturaleza femenina. En segundo lugar, el hecho de que las mujeres, y sólo las mujeres, sean las responsables del cuidado de la infancia según la división sexual del trabajo —lo ha llevado a toda una organización social de desigualdad de género—. En esa dirección y en tercer lugar, este discurso invisibiliza la responsabilidad del padre en la crianza de los hijos e hijas y, por último, recluye a las mujeres al ámbito de la domesticidad y las relega al mundo privado, excluyéndolas de la vida pública. Este modelo, que la historiadora Amparo Moreno denominó «androcéntrico», reproduce los estereotipos de lo masculino y lo femenino consolidados en el siglo XIX.

En términos generales, el problema mayor reside en que las mujeres son llamadas a identificarse con una determinada identidad sexual y de género, sobre la base de una ilusión de que esa identidad responde a una interioridad que estuvo allí antes del acto de interpelación, lo cual es precisamente uno de los aspectos fundamentales de la concepción performativa del género. No hay una esencia detrás de las performances o actuaciones de género del que éstas sean expresiones o externalizaciones. Al contrario, son las propias actuaciones (performances) en su repetición compulsiva las que producen el efecto—ilusión de una esencia natural. (Córdoba García:56). Por su parte, Witting en su texto «El pensamiento heterosexual» advierte que:

al admitir que hay una división «natural» entre mujeres y hombres, naturalizamos la historia, asumimos que «hombres» y «mujeres» siempre han existido y siempre existirán. No sólo naturalizamos la historia, sino que también, en consecuencia, naturalizamos los fenómenos sociales que manifiestan nuestra opresión, haciendo imposible cualquier cambio. (54)

Con relación al punto cuatro, que sostiene que era necesario «un programa de educación para la salud con sentido preventivo», se coloca a la sexualidad en el lugar de lo problemático, a la par del alcoholismo y las adicciones, por ejemplo. Esta concepción, la disocia del deseo y del placer y así se afirma que debe guiarse por ciertos principios éticos que vislumbran como consecuencia necesaria de la «ley natural».

Estos supuestos están basados en una ideología vinculada con la heterosexualidad obligatoria y con la patologización de la sexualidad, que funcionan como un muro teórico y político que imposibilita, por ejemplo, que las políticas educativas de Argentina cuestionen esa performance de forma radical. Habría que esperar largos



años más para que las discusiones generadas en las usinas de los estudios de género tengan su impacto en los documentos oficiales vinculados al Ministerio de Educación.

Finalmente, cuando el CPN terminaba —sin haber obtenido más que declaraciones de mayoría y de minoría para todos los temas centrales—, prácticamente también terminaba el gobierno de Alfonsín: a los pocos días una huelga docente dejó sin clases durante dos meses a millones de alumnos de escuelas estatales, los supuestos acuerdos habían quedado lejos y la realidad volvía a golpear en las aulas.

### **Políticas públicas: modificaciones al Código Civil y ratificación de la CEDAW**

Durante el gobierno de Raúl Alfonsín, tuvo lugar una serie de reformas en las leyes civiles que implicaron un salto hacia adelante en materia de género. Estas reformas estuvieron impulsadas principalmente por dos agrupaciones aparecidas con la recuperación de la democracia: la Multisectorial de la Mujer, creada en marzo de 1984 y el Movimiento Feminista, fundado un año después y se dieron en dos direcciones: por un lado, mediante la modificación de leyes civiles argentinas; por otro, con la participación de convenios internacionales.

La Multisectorial de la Mujer es reconocida en la historia del movimiento feminista por su heterogeneidad: es una agrupación que supo siempre convocar a mujeres de diversos sectores. En sus inicios, fue pensada como una experiencia de unidad, solidaridad y lucha conjunta de mujeres que compartían su militancia mediante la generación de debates y campañas de concientización sobre algunos temas en los que acordaban: la ratificación de la CEDAW, la igualdad de hijos ante la ley, modificación del régimen de patria potestad, ley de divorcio vincular, la creación de una secretaría de Estado de la Mujer, fueron algunas de sus principales preocupaciones y de sus principales logros (cf. León, Cangiano y Dubois, de Lauretis).

Por su parte, el Movimiento Feminista era una agrupación menos focalizada, resultaba más bien una suma de otros grupos feministas como *Alternativa Feminista* (1984), *Líbera* (formado en 1982 por un grupo de la OFA), Programa de Investigación Social sobre la Mujer Argentina (PRISMA, 1983), Tribunal de violencia



contra la mujer y personas independientes (fundado en 1983 y compuesto por la OFA, Líbera y ATEM).<sup>16</sup>

Con respecto a la modificación de leyes civiles, se establecen modificaciones al Código Civil escrito por el Dr. Vélez Sarsfield y sancionado en septiembre de 1879 por medio de la Ley 340. En aquél se ratificaban los mandatos instituidos por las disposiciones canónicas de la Iglesia Católica, que tiene como principios rectores el matrimonio como mandato divino (por eso la autoridad reconocida es la de la Iglesia) y la superioridad del varón sobre la mujer, por lo tanto, se lo considera la auto-  
ridad natural en el matrimonio y la familia.

El primer logro alcanzado fue en octubre de 1985 y tiene que ver con el restablecimiento de la patria potestad compartida, mediante la Ley 23264, un derecho largamente reclamado por las mujeres,<sup>17</sup> ya que hasta ese momento la patria potestad era exclusiva del padre. La aprobación de la nueva norma extendió a las madres las atribuciones sobre sus hijos.

Al año siguiente, en octubre de 1986, se sancionó mediante la Ley N° 23451 el Convenio sobre la igualdad de oportunidades y de trato entre trabajadores y trabajadoras: Trabajadores con responsabilidades familiares, adoptado por la 67 reunión de la Conferencia General de la OIT que determinaba que:

Con miras a crear la igualdad efectiva de oportunidades y de trato entre trabajadores y trabajadoras, cada miembro deberá incluir entre los objetivos de su política nacional el de permitir que las personas con responsabilidades familiares que desempeñen o deseen desempeñar un empleo ejerzan su derecho a hacerlo sin ser objeto de discriminación y, en la medida de lo posible, sin conflicto entre sus responsabilidades familiares y profesionales. (Art 3)

---

<sup>16</sup> Tras la dictadura militar y con las expectativas puestas en la nueva coyuntura, el conjunto de organizaciones comunitarias, culturales, políticas, sindicales y profesionales integradas por feministas que habían aparecido en las décadas del 60 y 70 toman un nuevo impulso. Esto conllevó a que se recomenzara una visibilidad fuerte en la escena: la figura de «la Mujer» —que luego se pensaría como «las Mujeres»— y que incluso aparecieran revistas como *Feminaria* o se inaugurasen librerías específicas de mujeres destinadas a difundir publicaciones feministas y trabajos relativos al género. Un dato importante que evidencia la voluntad de fundar una tradición: a partir de 1989, *Feminaria* integra una sección en la revista en la cual enlistan y datan todos los trabajos académicos relacionados con el «tema mujer en la Argentina» realizados desde 1980.

<sup>17</sup> Como antecedente más importante, se destaca lo ocurrido en 1983 en Argentina, cuando un grupo de mujeres forman el «Movimiento de Solicitud de Reforma del Régimen de Patria Potestad» y sale a las calles a juntar firmas de apoyo a un proyecto de reforma de la Ley vigente. Según la revista *Brujas*: «con decenas de miles de firmas, instalaron el tema en los programas de los partidos políticos en lo referente a las mujeres, aunque en ese momento el resultado fue sólo una media sanción en el Senado» (Año 6, 2, 1984).





Algunas cosas comenzaron a suceder: paulatinamente, se introducen cambios en lo político y lo institucional a través de la promoción de acciones tendientes a la disminución de las prácticas discriminatorias, tanto en la vida privada como en la vida política. En este sentido, se hizo hincapié en los derechos de las mujeres como trabajadoras en igualdad de condiciones con los varones.

Esta segunda modificación tuvo continuidad con la introducción del divorcio vincular mediante la Ley 23515 en junio de 1987. Arduas polémicas se desataron en torno a esta reforma, sobre todo por la presión ejercida por la Iglesia Católica. Al respecto, sostiene Dora Barrancos:

Si bien una parte de la Iglesia católica agitó las aguas y pretendió obstruir la norma, los tiempos habían cambiado; ya resultaba corriente que en los colegios católicos se repitiera la circunstancia de los padres separados con formación de nuevas parejas y familias. Las tentativas coercitivas estaban destinadas al fracaso tratándose de los establecimientos educativos secundarios, y tampoco podía movilizarse a los jóvenes universitarios católicos porque seguramente, en una alta proporción, aprobaban la medida. Menos cabía la resistencia al divorcio vincular en las parroquias populares de las grandes ciudades, puesto que los curas más cercanos a ciertas realidades sociales han estado mucho más percatados acerca de la imposibilidad de adherir a rajatablas al canon eclesiástico. De modo que la Iglesia, en rigor, contaba sólo con los más conservadores, el más conspicuo, el Obispo Emilio Ogñénovich —vinculado con la dictadura—, y agrupamientos como el Opus Dei, pero estaban lejos de influir sobre la opinión de la enorme mayoría de la población. La alta jerarquía de la Iglesia, por otra parte, debía saldar el desprestigio de su cooperación durante la dictadura, de modo que le resultaba difícil encabezar una cruzada opositora. (273)

Aunque con mucha menos prensa, la ley batalló también contra una serie de discriminaciones que limitaban a las mujeres, que obtuvieron también la igualdad de condiciones para fijar el domicilio legal y el de optar si desean o no usar el apellido de su marido.

Además, de la modificación de las leyes civiles antes mencionadas, la política ligada a los derechos de las mujeres fue uno de los temas de agenda política durante la gestión del Dr. Raúl Alfonsín. Lo demuestra la creación, en el ámbito del Poder Nacional, de diversos espacios dedicados al tema de la mujer: a fines de 1983 se creó el Programa de Promoción de la Mujer y la Familia en el ámbito del Ministerio de Salud y Acción Social, en la que se desempeñó como coordinadora Zita Montes de



Oca, y a cargo de la Secretaría, Haydeé Birgin. En el marco de este último Programa, se crea por resolución ministerial del año 1985 el «Consejo Asesor» formado por mujeres provenientes de diversos ámbitos: políticas, sindicalistas, académicas, representantes de organizaciones feministas y comunitarias. En 1987, al Programa le sucedió la Subsecretaría de la Mujer, a cuyo frente estuvo la misma Zita (Barrancos).

Desde estos espacios, se trabajó activamente tanto para lograr las modificaciones en el Código Civil, como para incorporar a Argentina a la ratificación de la Convención Internacional sobre la Eliminación de todas las formas de discriminación contra la Mujer (Convention on the elimination of all forms of discrimination Against Women —CEDAW—), sancionada por ambas cámaras con fuerza de ley.

La CEDAW es el primer documento internacional de carácter vinculante para los Estados parte en que se prohíbe expresamente la discriminación contra las mujeres y se los obliga a tomar medidas de acción positiva para el progreso de la igualdad entre mujeres y varones. Si bien las mujeres gozan de todos los derechos humanos consagrados en todas las declaraciones y convenciones, se hizo necesario consagrarlos explícitamente en un documento específico para señalar su manifiesta violación y reclamar su respeto. La convención constituye un escrito de avanzada que define «discriminación contra la mujer» como:

toda distinción, exclusión o restricción basada en el sexo que tenga por objeto o por resultado menoscabar o anular el reconocimiento, goce o ejercicio por la mujer, independientemente de su estado civil, sobre la base de la igualdad del hombre y la mujer, de los derechos humanos y las libertades fundamentales en la esfera política, económica, social, cultural y civil o en cualquier otra esfera. (Art. 1)

Esta convención fue adoptada en diciembre de 1979 por la asamblea General de las Naciones Unidas y ratificada por Argentina en julio de 1985. Esta subscripción consideraba cuestiones relacionadas a la educación y dispuso «eliminar todo concepto estereotipado de los papeles masculino y femenino en todos los niveles y formas de enseñanza». El proyecto en cuestión, dado a conocer en octubre de 1985, proponía:

La eliminación de todo concepto estereotipado de los papeles masculino y femenino en todos los niveles y en todas las formas de enseñanza mediante el estímulo de la educación mixta y de otros tipos de educación que contribuyan a lograr este objetivo y,



en particular, mediante la modificación de los libros y programas escolares y la adaptación de los métodos de enseñanza. (Art. 10, parte iii)

Encontramos aquí un antecedente concreto y específico de lucha contra los estereotipos en el objeto que nuestra tesis doctoral recorta: el manual de literatura. Seguiremos nuestra investigación sobre esa pista en trabajos futuros. Es válido aclarar que el impacto de la suscripción de Argentina a la CEDAW sería visible unos cuántos años más tarde, como se observará en detalle en el análisis de las propuestas editoriales que forman parte del corpus investigativo. No obstante, es innegable que la apertura democrática iniciada en 1983 posibilitó algunas modificaciones que sentaron las bases para advertir sobre el sexismo, sus causas y sobre la discriminación.

## Bibliografía

- Abuelas de Plaza de Mayo** (2013). «Democracia y desilusión». *La historia de las abuelas*. Santa Fe: Asociación de Trabajadores del Estado, 59–90.
- Angenot, Marc** (1986). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.
- Alfonsín, Raúl** (1988). «Discurso pronunciado por el Sr. Presidente de la Nación, Dr. Raúl Alfonsín, en el acto de apertura de la Asamblea Nacional». *Informe Final de la Asamblea Nacional*. Córdoba: Congreso Pedagógico, 39–51.
- Baigorria, Nélica** (2006, 15 de septiembre) «Gloria y ocaso del Plan de Alfabetización» [en línea]. *La Nación*. Consultado el 24 de mayo de 2016 en <http://www.lanacion.com.ar/840485-gloria-y-ocaso-del-plan-de-alfabetizacion>
- Barrancos, Dora** (2007). *Mujeres en la Sociedad Argentina. Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Battaglino, Jorge** (2011). «Política de defensa y política militar durante el kirchnerismo», en Andrés Malamud y Miguel De Luca, coordinadores. *La política en tiempos de los Kirchner*. Buenos Aires: Eudeba, 241–250.
- Buchbinder, Pablo** (1997). *Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Eudeba.
- . (2005). *Historia de las universidades argentinas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Buchbinder, Pablo y Mónica Marquina** (2008). *Masividad, heterogeneidad y fragmentación. El sistema universitario argentino 1983–2008*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento/BN.



- Butler, Judith** (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Traducción de Mónica Mansour y Laura Maríquez.
- Cangiano, María Cecilia y Lindsay Duboys** (Comps.) (1993). «De mujer a género. Teoría interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales». *De mujer a género. Teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 7–16.
- Carbone, Rocco y Ana Ojeda** (2000). «Estallidos: de la democracia a la depresión», en David Viñas, director. *De Alfonsín al menemato (1983–2001)*. Tomo 7. Literatura argentina. Siglo XX. Buenos Aires: Paradiso, 11–56.
- Crenzel, Emilio** (2008). *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Córdoba García, David** (2005). «Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad», en David Córdoba y otros, editores. *Teoría Queer. Prácticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Barcelona: Egles, 21–66.
- Cucuzza, Rubén** (1986). *De Congreso a Congreso: crónica del primer congreso argentino*. Buenos Aires: Besana.
- De Lauretis, Teresa** (1993). «Sujetos excéntricos: la teoría feminista y la conciencia histórica», en María Cecilia Cangiano y Lindsay Duboys, compiladoras. *De mujer a género. Teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 73–113.
- Foucault, Michel** (1975). *Los anormales*. Curso en el Collège de France (1974–1975). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000, clases del 22 de enero y del 5 de marzo de 1975.
- . (1976). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Galasso, Norberto** (2014). *Historia de la Argentina. Desde los pueblos originarios al tiempo de los Kirchner*. Buenos Aires: Colihue.
- Gerbaudo, Analía** (2011). *La lengua y la literatura en la escuela secundaria*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral/Homo Sapiens.
- . (Dir.) (2014). *La institucionalización de las Letras en la universidad argentina (1945–2010). Notas «en borrador» a partir de un primer relevamiento*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral [en línea]. Consultado el 14 de mayo de 2016 en [http://www.fhuc.unl.edu.ar/centros/cedintel/interco\\_vf.pdf](http://www.fhuc.unl.edu.ar/centros/cedintel/interco_vf.pdf)



- . (2016). *Políticas de exhumación. Las clases de los críticos en la universidad Argentina de la posdictadura (1984–1986)*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral/Universidad Nacional de General Sarmiento.
- León, Silvia** (2015). *Las mujeres de ATE*. Buenos Aires: CTA.
- Mallimaci, Miriam** (1993). «Catolicismo Integral, identidad nacional y nuevos movimientos religiosos», en Adriana Frigerio, editora. *Nuevos Movimientos Religiosos y Ciencias Sociales (vol. II)*. Buenos Aires: CEAL, 24–48.
- Maffía, Diana** (2009). «Dicotomía sexual», en Susana Beatriz Gamba, compiladora. *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires: Biblos, 89–90.
- Moreno, Amparo** (1986). *El Arquetipo Viril protagonista de la historia*. Barcelona: La Sal.
- Novaro, Marcos** (2009). *Argentina en el Fin de Siglo. Democracia, mercado y Nación 1983–2001*. Buenos Aires: Paidós.
- . (2010). *Historia de la Argentina 1955–2010*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.
- . (2011). «La cultura política y el sentido común bajo el kirchnerismo», en Andrés Malamud y Miguel De Luca, coordinadores. *La política en tiempos de los Kirchner*. Buenos Aires: Eudeba, 129–140.
- Puiggros, Adriana** (1987). «El Congreso Pedagógico de 1882». *Discusiones sobre educación y política. Aportes al Congreso Pedagógico Nacional*. Buenos Aires: Galerna.
- Pucciarelli, Alfredo y Ana Castellani** (2014). *Los años de la alianza. La crisis del orden neoliberal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Storni, Fernando** (1995). *Educación, democracia y trascendencia*. Buenos Aires: Academia Nacional de Educación.
- Spinelli, María Estela** (2005). «La desperonización. Una estrategia política de amplio alcance (1955–1958)». *Revista de Historia* [en línea]. Consultado el 24 de mayo de 2016 en <http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/Spinelli1.pdf>
- Tiramonti, Guillermina** (2004). *La trama de desigualdad educativa. Mutaciones recientes en la escuela media*. Buenos Aires: Manantial.
- Witting, Monique** (1981). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona: Egales, 2010.

## **Informes, leyes, documentos**

- AA. VV.** (1988). *Informe final de la Asamblea Nacional*. Córdoba: Congreso Pedagógico.



**AA. VV.** (1987). *Informe sobre posibles reformas del sistema educativo*. Buenos Aires: Congreso Pedagógico.

**Equipo Episcopal de Educación Católica** (1985). *Educación y Proyecto de vida* [en línea]. Consultada el 15 de mayo de 2016 en <http://ecaths1.s3.amazonaws.com/perspectivapoliticoinstitucional/1302056043.II.7.B.1985.Educacion.y.Proyecto.de.vida.pdf>

**Ley de Educación Común N° 1420** (1984). Consultada el 12 de abril de 2015 en <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/normas/5421.pdf>

**Ley de Federal de Educación N° 24192** [en línea]. Consultada el 12 de abril de 2015 en <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/normas/4572.pdf>

**Ley Nacional de Educación N° 26206**. Consultada el 12 de abril de 2015 en <http://www.infoleg.gov.ar/infolegInternet/verNorma.do?id=123542>

**Ley Nacional de Congreso Nacional de Educación N° 23144**. Consultada el 8 de marzo de 2016 en <http://www.infoleg.gov.ar/infolegInternet/verNorma.do?id=13578>

**Ministerio de Educación y Justicia** (1984). *Plan Nacional de Alfabetización* [en línea]. Consultada el 15 de mayo de 2016 en [repositorio.educacion.gov.ar/dspace/bitstream](http://repositorio.educacion.gov.ar/dspace/bitstream)

**Taller de Educación** (1983). *Educación y Democracia* [en línea]. Consultada el 28 de marzo de 2016 en [https://books.google.com.ar/books/about/Educaci%C3%B3n\\_y\\_democracia.html?id=X1QRAQAIAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.com.ar/books/about/Educaci%C3%B3n_y_democracia.html?id=X1QRAQAIAAJ&redir_esc=y)



## **Un autor pegado a su nariz: las aporías de *Shiki Nagaoka***

LEONEL CHERRI

Universidad Nacional del Litoral – Universidad de Buenos Aires – CONICET

clcherri@hotmail.com

clcherri@conicet.gov.ar

### **Resumen**

El presente trabajo se inscribe en el marco de una investigación doctoral que pretende abordar la cuestión de la problemática del estatuto literario en la literatura latinoamericana finisecular (XX–XXI) tomando como caso paradigmático la relación entre imagen y literatura en las producciones de Mario Bellatin.

En esta ocasión abordaremos dicha relación en torno a la figura «autor» en *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001). Texto singular que, hipotetizamos, representa un punto de inflexión en la obra de Bellatin. En ese sentido, se sostiene que la aparición de la fotografía en un texto que tiene por foco reflexivo el lenguaje de la literatura y la imagen de autor supone un encuentro no sólo deseado sino, fundamentalmente, sintomático. El trabajo se propone, entonces, explorar y precisar los sentidos de dicha encrucijada.

*Palabras clave:* Mario Bellatin / imagen de autor / literatura–fotografía / literatura contemporánea



## Fotografía e imaginación

En la obra editada de Mario Bellatin, la aparición de fotografías en sus libros data del año 2001. El libro en cuestión es *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*. Se trata de una suerte de biografía o comentario que relata la vida y obra de Shiki Nagaoka, un ignoto escritor japonés cuya «nariz descomunal, hizo que fuera considerado por muchos un personaje de ficción» (2005a:231). Resumo el texto *in extenso*, pues es necesario a los fines del trabajo.

Entre los diez y veinte años de edad, siguiendo algunos «preceptos clásicos», Shiki Nagaoka «creó cerca de ochocientos *monogataryutsis*» o «relatos cortos» (216). Unos estaban dedicados a «describir las dimensiones del apéndice» y otros a explorar las distorsiones del «olfato» como de «la capacidad de respirar» (216). Luego de aprender una cantidad incierta de lenguas extranjeras «en un período relativamente corto», Shiki publica *Tratado de la lengua vigilada*, ensayo donde afirma que «sólo trasladando los relatos de una caligrafía occidental a ideogramas tradicionales, es posible conocer las verdaderas posibilidades artísticas de cualquier obra» (216). Es decir, únicamente en la traducción se encontraría la «real esencia de lo literario» (216).

Luego de ser humillado por su sirviente y amante deforme, Shiki se recluye en el monasterio de Ike-no-wo en busca de una experiencia metafísica del lenguaje, buscando un «segundo nacimiento» (217). Allí, arrebatado por un trance místico, al prender fuego sus manuscritos e incendiar los bosques del monasterio, acaba comprobando el carácter profético del lenguaje, pues «el fuego se había originado a causa de la pasión que había puesto en sus oraciones» (220).

Antes, durante y después de estos sucesos, el texto va narrando la fascinación de Shiki por el registro fotográfico, pues «consideraba un privilegio contar con imágenes visuales enteras que, de algún modo, reproducían al instante lo que las palabras y los ideogramas tardaban tanto en representar» (217). Sin embargo, al comprobar que «algo tan misterioso y poseedor de tantas potencialidades narrativas, se hubiera convertido en una afición de uso doméstico» (218), Shiki acaba poniendo un negocio de revelado. Tanizaki Junichiro es el cliente principal, y sus fotos que «retratan una infinidad de cuartos de baños» muestran a la fotografía como «un elemento de manipulación de la realidad» (224). Influenciado por estas ideas de Junichiro, Shiki publica *Fotos y palabras*, libro que dará la vuelta al mundo y tendrá en América Latina una importancia insoslayable. Especialmente en el trabajo de Juan Rulfo y de José María Arguedas: escritores «fragmentarios» y «mínimos» que, deslumbrados por la imagen, mueren buscando realizar una obra totalizante.





Shiki fue asesinado en 1970, en ese clima de internacionalización de su obra, por unos drogadictos que intentaron robarle las ganancias de su tienda de «revelado fotográfico». Sin embargo, en «sus años finales, Shiki Nagaoka escribió un libro que para muchos es fundamental. Lamentablemente no existe en ninguna lengua conocida» (228). Según Etsuko, la hermana, Shiki dijo que se trataba de «un bello ensayo sobre las relaciones entre la escritura y los defectos físicos, y sobre cómo la literatura que de allí surge debe distanciarse de la realidad apelando al lenguaje, en este caso al no-lenguaje» (233).

El desarrollo del relato, bien mirado, parece una suerte de excusa o coartada que acaba narrando en realidad otro relato: el de la literatura y sus instituciones. Ese conjunto de elementos, procedimientos e ideas artísticas acaba componiendo no tanto un mero *programa* o *ars poética* sino, más bien, un campo de fuerzas bipolares.<sup>1</sup> El relato va y viene de la superabundancia al minimalismo, del tema a la letra, del carnaval referencial de la nariz a lo neutro de la no-referencia, de Oriente a América Latina, de la literatura al misticismo, de la escritura a la traducción, y de la imagen al no-lenguaje.

Esta situación del relato es un aspecto presente en todos los textos de Bellatin: girar en torno a una multiplicidad de relatos que le son previos (Ruiz:203).<sup>2</sup> En el caso de *Shiki Nagaoka* desde su epígrafe ya se envía al lector a un texto anónimo del siglo XIII titulado *La nariz* y a un cuento de Akutagawa de idéntico título (en la primera edición de Sudamericana y en edición de la PUC de Perú se incluyeron los textos completos directamente al final del libro bajo el título «Dos narraciones clá-

---

<sup>1</sup> La analogía, explica Agamben, «se opone al principio dicotómico que domina la lógica occidental» pues «siempre hace valer su *tertium datur*, su obstinado “ni A ni B”» (2009:25–26). La analogía interviene, entonces, para transformar las dicotomías lógicas (particular/universal; forma/contenido; legalidad/ejemplaridad) «en un campo de fuerzas recorrido por tensiones polares, en el cual, del mismo modo en que ocurre en un campo electromagnético, éstas pierden su identidad sustancial» (26). Así las cosas, el sentido y el modo de darse el tercero en la analogía bipolar es a través de «la desidentificación y la neutralización de los dos primeros, que se vuelven entonces indiscernibles» y necesariamente «indecible». Esto es la condición paradigmática: el «valer para todos» del ejemplo, como «su ser un caso singular entre los otros» (26).

<sup>2</sup> En *Efecto invernadero* (1992) el texto empieza y termina citando al «cuadernos de ejercicios» de Antonio, como así también tiene por epígrafe el fragmento de un poema de Cesar Moro; en *Canon perpetuo* (1993) los relatos del médico son impulsados por el recuerdo del relato de un niño en su consultorio; en *Salón de Belleza* (1994), el relato del moridero se intercala con los relatos sexuales del estilista; *Poeta ciego* (1998) cuenta con un «Cuadernillo de las cosas difíciles de explicar», como así también un conjunto de Tratados donde se encuentran los principios de la Organización, etcétera.

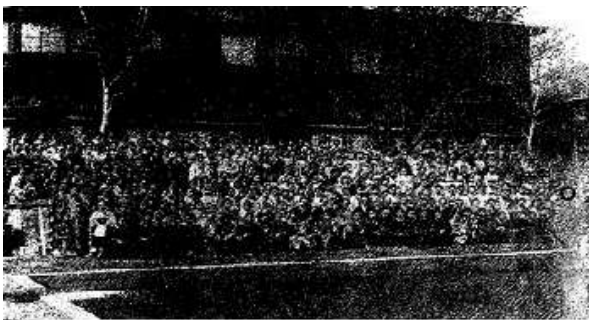
Como puede observarse, si bien estos relatos se han presentado como libros, cuadernos y escrituras, nunca habían tenido tanto que ver, *hasta este momento* de la producción de Bellatin, con la literatura y sus instituciones, especialmente con formas tales como la crítica, la traducción, la biografía y el comentario. De este momento, además de *Shiki Nagaoka*, también participarían otros textos, especialmente, *El jardín de la señora Murakami* (2000) y *Jacobo el mutante* (2002).



sicas sobre el tema de la nariz»). A lo largo del texto también contamos con el relato de la hermana de Shiki (protectora y editora de los manuscritos) y el rumor, apreciable en fórmulas como «se dice que», «se sabe que», «se comenta que», «no se ha esclarecido si». De modo más abstracto, una serie de nombres (de autores, de películas, de textos literarios y críticos e, incluso, de conceptos) contagian la ficción con los relatos de la crítica o del comentario literario y, a la inversa, en la medida que la ficción no sólo se resiste sino que funciona, las instituciones literarias y sus prácticas exponen la ficción que tienen por fuerza. De ese modo, la vida y obra de Shiki —ese relato— se presenta como una deriva que rodea y es rodeada. Y, en ese movimiento, establece una suerte de indiferencia entre vida y obra, literatura y biografía.

Sobre el final del libro se consignan los textos de Shiki Nagaoka sin fecha ni editorial: *Monogatari de juventud, Tratado de la lengua vigilada, Fotos y palabras, Diario póstumo*, y, el impronunciable e intraducible, que no por eso deja de ser editado y, suponemos, leído. Del mismo modo, bajo el título de «Algunas obras sobre el autor», se consigna la bibliografía crítica sobre Shiki Nagaoka: «*Conclusiones del I Seminario de Nagaokistas. París, 1999/ KEENE, Donald. Literatura japonesa de posguerra;/ NAGAOKA, Etsuko. Shiki Nagaoka: el escritor pegado a una nariz;/ SOLER FROST, Pablo. Posible interpretación de [ilustración]*» (2005a:235).

Por último, el libro nos entrega los «Documentos fotográficos sobre Shiki Nagaoka» presentados como una «Recuperación iconográfica» a cargo de Ximena Berecocha: sus padres, sus escritos, mapas, dibujos, los utensilios para limpiar su nariz grasienta.



*Graduación de la quinta promoción de la escuela de lenguas extranjeras Lord Byron, donde Shiki Nagaoka fue uno de los más destacados alumnos. Nótese el círculo.*

Se tratan de fotos en blanco y negro en las que se instaura una resistencia visual, por ejemplo: «Graduados de la quinta promoción de la escuela de lenguas extranjeras Lord Byron, donde Shiki Nagaoka fue uno de los más destacados alumnos. Nótese el círculo». El efecto no puede ser menos irónico: como vemos, dentro de ese círculo que

alguien trazó estaría nada menos que un rostro. En la fotografía esa singularidad se presenta desgastada (¿por el tiempo?), y el montaje al señalar no demarca un punto de reconocimiento sino, por el contrario, un gesto indicial: lo que notamos no es ningún rostro sino, justamente, su señalamiento. Así las cosas, el lenguaje renueva las relaciones de extrañamiento, pues «ésta» y no otra es la situación del alumno destacado: no él (sus características físicas o mentales), ni tampoco su rostro (aquello que



exterioriza singularmente su interioridad en una superficie) sino el círculo que lo demarca en una foto.

Es esto lo que en *Shiki Nagaoka* se estaría aclarando al pie de la imagen: *el señalamiento*, no de qué es lo que vemos —puesto que el maltrato de las imágenes a veces nos muestra puras opacidades—, sino de lo que *ha sido* y que, sin embargo, no sabemos ni que fue ni es. Lo *intratable* de la fotografía, dice Roland Barthes, es ese *interfuit*: «lo que veo se ha encontrado allí» pero «ha sido inmediatamente separado», ha estado «absolutamente presente» y, sin embargo, «diferido ya», y ese lugar «se extiende entre el infinito y el sujeto» (136–137). Pero esta extensión que desplegaría un *espacio cualquiera*, no se trata de un «universal abstracto, en todo tiempo, en todo lugar» sino de una singularidad «que ha perdido su homogeneidad», sus «relaciones métricas»: ese rostro opaco que hace notar al círculo que lo distingue. Lo cualquiera instauro una «conjunción virtual», un «puro lugar de lo posible». Es, entonces, la aplicación de una inestabilidad a la imagen lo que despliega una «riqueza de potenciales (...) que son las condiciones previas a toda actualización» (Deleuze:160–161).

En este punto se produce una suerte de saturación del juego entre ficción y biografía. Por un lado, los «epígrafes» se encuentran a la sazón de parodiar burlescamente el uso biográfico o periodístico de la fotografía, es decir, aquella expectativa documental que la fotografía no puede saldar sino recurriendo al lenguaje: «esto (visual) es esto (verbal)». Es decir, el precio de mostrar(se) se paga con la imposibilidad de decir(se) y viceversa: no un dilema sino una bipolaridad.<sup>3</sup> Podríamos decir junto con Alan Pauls que se trata de una «histeria fría», siempre y cuando acotemos, ya que su posicionamiento se presta a malentendidos (Walker:3), que esa relación entre lo visible y lo legible no es esencial o sintética ni, muchos menos, dialéctica. Es, más bien, analógica. Pues los efectos de la tensión entre lo visible y lo legible no corresponden dicotómicamente a las imágenes, por un lado, y a los nombres, por el otro, sino a la analogía bipolar que los distingue y desdiferencia.

En ese sentido es la irrupción del lenguaje al pie de la fotografía lo que extrapola la inestabilidad de las imágenes, instaurando una suerte de roce absurdo que ha-

---

<sup>3</sup> Tenemos por un lado, explica Benjamin, los «clichés» del reportaje donde las fotografías «no tienen otro efecto que el de asociarse en el espectador a indicaciones lingüísticas». De igual modo se «empqueñece» la cámara en el otro polo: al fijar imágenes «cuyo shock suspende en quien las contempla el mecanismo de asociación». Por eso «debe intervenir la leyenda, que incorpora a la fotografía en la literaturización de todas las relaciones de la vida, y sin la cual toda construcción fotográfica se queda en aproximaciones» (82). Así, Benjamin se interroga: ¿un fotógrafo que no lee sus propias imágenes, no es menos analfabeto que aquel que ignora la fotografía? ¿no es la leyenda, entonces, uno de los componentes esenciales de las fotos?



ce delirar el registro fotográfico llevándolo a su plano de inmanencia: *lo infotografiable*.

El «plano de inmanencia», según Deleuze y Guattari, es un todo no fragmentado en el que estamos «ahora ya y siempre», no un concepto pensado ni pensable sino su límite, lo pre-conceptual: una comprensión intuitiva vinculada a la experimentación (140–142). En otras palabras, «expresa la manera *problemática* en la cual *el mundo afecta al pensador* antes de que aparezcan los conceptos que le dan la forma de *lo pensable*» (Álvarez Asiaín:82). Afrontar la inmanencia implica restituir el verdadero movimiento entre lo conceptualizado y su límite caótico que tiene por plano: es alcanzar el elemento de lo paradójico en su sentido transcendente. *Lo infotografiable* es aquello que sólo puede ser fotografiado cuando el sentido común ya no está allí para limitar lo sensible y los órganos de la percepción se han vuelto metafísicos.

Se concluye, entonces, que la operación paródica es fundamentalmente creativa: si la «documentación iconográfica» opera sobre lo ridículo de la mostración biográfica en tanto que prueba de la existencia de lo existente, es sobre esa pretensión de algún tipo de verdad que Bellatin estaría construyendo una prueba de la existencia de lo inexistente. Por consiguiente, la fotografía se vuelve un campo agujereado que sólo puede atravesarse vía la imaginación por medio de la escritura.

Una sola imagen, indica Georges Didi-Huberman, es capaz de reunir todo esto y «debe ser entendida por turnos como documento y como objeto de sueño, obra y objeto de paso, monumento y objeto de montaje, no-saber y objeto de ciencia» (10). La primera «iconografía», por ejemplo, muestra a los «padres de Shiki Nagaoka» e indica «Nótese la modernidad de costumbres, evidenciada en los guantes y lentes de Zenchi Fukuda y en el uso de lápiz labial de Zenchi Zachiko, lo que de algún modo demuestra su pertenencia a la clase aristocrática». En otras palabras, la Historia de una fotografía (de los tejidos, de las modas, de las culturas, de los adornos, es decir, lo que en *Shiki Nagaoka* podría responder al nombre de «lo oriental» o «lo exótico») se vuelve permeable, en mayor o menor medida, por este efecto de verdad que pretende crear un nuevo orden (imaginario) donde la realidad de su *ha sido* es actualizada sin perder por eso un resto aurático que subsiste, persiste, frente a nosotros: aquella imagen, por más agujereada que se nos presente, no deja de ser una



Fotografía de Nagaoka Shiki manipulada por su hermana, Etsuko, con el fin de evitar que el autor fuera considerado personaje de ficción.



fotografía y, fundamentalmente, la fotografía de un rostro. Ejemplar al respecto es la «*Fotografía de Shiki Nagaoka manipulada por su hermana Etsuko, con el fin de evitar que el autor fuera considerado un personaje de ficción*».

### **Regímenes de visualidad: la nariz y el no–lenguaje**

Volvamos, entonces, al comienzo del texto: «Lo extraño del físico de Nagaoka Shiki, evidenciado en la presencia de una nariz descomunal, hizo que fuera considerado por muchos como un personaje de ficción» (215). Promediando la mitad del relato se nos dice que el verdadero nombre de Shiki es «Naigu Zenchi» (218), el mismo nombre del personaje de Akutagawa. Y al final, se nos presenta la fotografía del rostro de un ser de ficción. Sin embargo, allí donde *algún* tipo de verdad debería ofrecerse a la vista (las fotos de perfil, se supone, nos muestran perfiles), se produce una operación táctil (una rasgadura) cuyo efecto (el confinamiento visual de la nariz) evitaría que el autor acabe siendo un personaje de ficción. La paradoja es evidente, y por duplicado: es el montaje (la rasgadura) lo que salvaría a Shiki (ese apéndice enorme y grasiento) de las garras de la ficción, sin embargo, en la medida en que se ejecuta esa operación se define no sólo el régimen o condición de posibilidad de la ficción sino de lo real. En otras palabras, ya «no se trata entonces de que la verdad tenga estructura de ficción» sino «de algo mucho más grave (quiero decir: de mayor alcance y de mayor contradicción): *a lo real hay que imaginárselo*» (Link 2009:119).

Es ejemplar al respecto el inicio de la narración de Akutagawa: «No hay nadie, en todo Ike-no-wo, que no conozca la nariz de Zenchi Naigu. Medirá unos 16 centímetros, y es como un colgajo que desciende hasta más abajo del mentón. Es de grosor parejo desde el comienzo al fin; en una palabra, una cosa larga, con aspecto de embutido, que le cae desde el centro de la cara" (Bellatin 2002:85). En ese sentido, el rasgado no es sólo una propiedad del montaje fotográfico, pues si consideramos a *Shiki Nagaoka* como una operación sobre el texto de Akutagawa, esta se basa no tanto en reformular sino en agujerear ciertos campos, vaciar puntos, cortar el lenguaje, es decir, propiciar una inestabilidad en las relaciones métricas con el fin de generar esa fuerza de misterio que impulsa al relato.

Ver los cuerpos, explica Jean-Luc Nancy, «n'est pas dévoiler un mystère, c'est voir ce qui s'offre à voir»: una imagen que «est étrangère à tout imaginaire, à toute apparence —et de même, à toute interprétation, à toute déchiffrement» (46). Pero, en nuestro caso, la nariz no se ofrece a la vista e, incluso, no es tanto «la nariz»



aquello que se resiste sino su tamaño. Lo que en el conjunto de elementos orientales se vuelve exótico/extraño para lo exótico/extraño.

¿Pero si ya hay una operación de extrañamiento de lo extraño, cuál es el sentido de confinar al vacío esta parte tan particular de lo visible? La nariz, su tamaño, se presenta como una ostentación y una complicidad con lo visible que aunque no supone un enigma por resolver, produce un misterio —una ocultación insoslayable— que la envuelve en su extensión: al instaurar un exceso nominal y métrico en torno al apéndice, las operaciones de montaje potencian sus sentidos. Vía la nariz, el cuerpo de la ficción y la imagen de autor se envuelven en un misterio vitalista de mutuo engendramiento y deceso cuya diferencia se aprecia en la variación mínima del montaje. Si, como dijimos, la fotografía del rostro nos trae a colación la cuestión del aura; cuando esa singularidad es, además, la imagen de un autor, surge la problemática del fetichismo artístico. En estos términos, el confinamiento visual de la nariz adquiere unos sentidos específicos.

Al respecto, conviene recuperar la célebre asociación psicoanalítica de Freud en su artículo sobre «Fetichismo» de 1927. Es el «brillo sobre la nariz», *Glanz auf der Nase* en alemán, lo que atrae a un determinado paciente cada vez que lo descubre en ciertas mujeres. La lengua materna y olvidada del paciente era el inglés: el brillo, es decir el *Glance*, es una mirada. Y Freud, él lo admite, apresura la interpretación: para cada sujeto el fetiche es algo específico pero, a la vez, es siempre lo mismo: un sustituto del pene, no uno cualquiera sino uno particular, el falo de la madre (161–162).

Es decir, si Freud se apresura es porque el falo materno, en el diagrama de la castración, le viene como anillo al dedo. Sin embargo, ese doble régimen del fetiche señala algo más: que cualquier objeto pueda ser virtualmente un fetiche, termina por minar la presuposición de una *ur*-forma u objeto-tipo. Si «el pene no tiene forma de pene “entonces tal vez una época obsesionada con la necesidad de castración ha alcanzado su ocaso”» (Echevarren:25). ¿Tal razón explicará que Freud no insista en la otra asociación significativa, igualmente latente, la del alemán *Glanz* con el inglés *Glans*, es decir, el glande? Ese devaneo leve (*glanz, glance, glans*), lejos de tipificar el objeto fetichista, estaría señalando un diagrama diferente, uno que lo presenta como vacío constitutivo: el fetiche es un objeto, si se quiere, pero confinado a ese infinito que el psicoanálisis llama desplazamiento y el arte pop llama serie.

Lacan, recuerda Daniel Link en *Suturas* (2015:178), postuló en 1958 al «falo como significativo de la razón del deseo (en la acepción en que el término es empleado como “media y extrema razón” de la división armónica)» («La significación



del Falo»). Posteriormente, el 19 de abril de 1967 en el *Seminario XIV* sobre *La lógica del fantasma*, Lacan explica que el *número de oro* («*nombre d'or*») es aquel que «pour parvenir à une certaine limite d'approximation, demande de tout les formes —elles sont multiples et presque infini— de l'incommensurable, (...) demande le plus d'opérations» (9). Por eso, «il n'y aura jamais d'arrêt ni de terme à ces opérations» (10).

Es decir, el objeto-a y la razón aurea entran en una relación de semejanza que otorga soporte y función simbólica como densidad al deseo que, se nos dice, no tiene término. Según Link, «tal vez no convenga tomarse tan en serio los chistosos argumentos» del «Dr. Lacan» (2015:178). Sin embargo, ya que nos estamos interrogando sobre la nariz y su tamaño, no podemos obviar la seriedad, por más chistosa que resulte, de tales signaturas: lo incommensurable y la serie infinita. Lo que equivale, en nuestro caso, al montaje del rasgado y a la (re)escritura como corte.

Por otro lado, lo que conviene tomarse en serio aunque ahora sí se trate de un chiste realizado a cierta Sociedad de Artistas Independientes (New York) es el salto epistémico sobre el centro del cuerpo que produjo el mingitorio puesto *en perspectiva* de Marcel Duchamp firmado por R. Mutt que hace todo lo contrario de la semejanza clásica, pues impugna «toda noción de centro, al situar metonímicamente el problema de la divina proporción (de la verga) fuera de cuadro: un centro ausente en su lugar» (Link 2015:175).<sup>4</sup> *The Fountain* (1917) «cita solo por metonimia o vacío aquello que durante siglos constituyó, al mismo tiempo, el centro de la soberanía y el centro (naturalmente, heteronormativo) de los cuerpos. Lo que funda ese *ready-made* es un cuerpo nuevo que «falta en su lugar. Para decirlo con Nancy, un cuerpo áfalo, acéfalo, inorgánico» (179). Lo «mismo» podríamos leer en un rostro opaco señalado por un círculo (acéfalo), en una foto de perfil rasgada (áfalo) y, por consiguiente, en la des-obra signada por la reescritura y el montaje (inorgánico).

En este punto la polémica del mingitorio nos exige retomar la cuestión del fetichismo pues, como sabemos, la Sociedad de Artistas Independientes rechazó, no la obra de Duchamp, sino la obra de R. Mutt. Ese rechazo no es menor pues, en cierto punto, constata el paradigma fetichista del nombre de autor que al presentarse al igual que el apéndice en su ausencia (pues R. Mutt no designaba persona alguna) devaluó hasta el grado cero la exposición de la obra. No fue un desacierto de André Breton sino una receptividad epocal lo que llevó a definir al *ready-made* vía la so-

---

<sup>4</sup> Daniel Link propone comparar el mingitorio duchampiano con el «Hombre de Vitrubio» de Leonardo Da Vinci donde el ombligo es el centro del círculo mientras que el centro del cuadrado es el sexo) y el «hombre itifálico» de Cesare Cesariano que con «un poco de azar y deformación» hace coincidir las dos figuras y los dos centros (el círculo y el cuadrado, pero el ombligo con el falo que erecto lo señala).



beranía de la elección del artista que mediante su firma y una operación nominalista dotaba al objeto de estatuto artístico. Tampoco se equivocaba el dadaísmo que al realizar el valor de culto del artista, generalmente de modo abyecto, lo volvía una suerte de rey Midas que convertía a los objetos no en oro sino en «obra de arte».<sup>5</sup>

Esta cuestión se presenta en varias iconografías de Shiki. De ese modo, vemos leemos el «Cuenco que contenía el agua hervida necesaria para el tratamiento de la nariz», el «Exprimidor de nariz», el «Vaso preparado para recibir la grasa eliminada por medio del tratamiento», el «Espejo que usó Shiki Nagaoka para apreciar los resultados experimentados en su nariz», la «Vajilla que utilizó Shiki Nagaoka en la casa donde pasó sus últimos años», el «Calzado que el autor se colocó a diario para ir a trabajar al kiosco fotográfico», etc. Sea lo escatológico (la nariz grasienta) o lo anodino (el calzado diario) lo que se señala no es otra cosa que el carácter fetichista de esa puesta en escena de la inexistencia. Y es este punto, la fetichización de lo inexistente o ausente, lo que permite reapreciar críticamente la operación.

En 1961 Piero Manzoni presentó las noventa latas de *Merda d'artista* haciendo equivaler el gramo de mierda al de oro. Allí, más allá de la relación entre mierda y oro, como también entre analidad y arte, se produce una deriva del cuerpo del artista hasta sus desechos que, paradójicamente, se encuentran «enlatados». Ese circuito productivo pone al arte y a la autofiguración del artista en una situación de confinamiento: un vacío visual en el que la posibilidad de ver se encuentra, cuál tragedia placentaria y sinestésica, al alcance de la mano. Esa tragedia ya se había presentado antes en *Fiato d'artista* donde lo que es dado, en este caso el aliento, se encuentra contenido por globos. De ese modo, lo somático, sea del orden del desecho (el artista como máquina excrementaria) o del orden de la posibilidad productiva (el artista como máquina deseante) es sometido a un orden pre-verbal (la lata, el globo, el huevo, la placenta) y, por eso mismo, a un régimen de visualidad confinada (un vacío visual que apela a otro tipo de contacto sensible).

De ese modo, podríamos pensar la fetichización del autor en la iconografía de *Shiki Nagaoka* (esa sobre-exhibición) como una producción de efectos paradójicos pues, al igual que los objetos de Manzoni, genera «frustración deliberada de nuestra sensación visual» lo que podría leerse como una «estrategia de resistencia contra la conversión de la cultura [y el arte] en espectáculo» (Foster y otros:414). Es, como vemos, un movimiento doble que articula nominalmente una sobre-exposición de algo que no deja verse pero que resiste, presente, bajo la forma del vacío pre-nominal (una des-creación). Esa frustración, somática y pre-verbal, cuyo ré-

---

<sup>5</sup> Según Therry De Duve, la primera recepción de la obra de Duchamp se puede leer en esa clave: como fetichización del objeto artístico a partir de la figura del artista (215–216).





gimen es *abyecto-deseante* se expresa en otra iconografía cuyo epígrafe reza: «*Símbolo con el que se conoce el libro intraducible de Shiki Nagaoka*» (2005a:44).

El libro impronunciado e intraducible —que no por eso deja de ser leído, editado e interpretado, pues cuenta incluso con bibliografía crítica!— se presenta como la pura materialidad sin contenido. Es imagen (pues expone la visualidad de un cuerpo que piensa) pero, a la vez, es letra (pues se trata de un significante que, aunque no estaría desprovisto de significado, se expresa directamente en su no-pensamiento). Sin embargo, ni el relato ni la fotografía resuelven una incertidumbre crucial, al contrario, la acentúan: ¿el símbolo es meramente un título —operativo, pues el libro carece de todo nombre— o es, nada más y nada menos, que el libro mismo? De cualquier modo, esa letra sin-lenguaje o lenguaje pre-verbal envía, en efecto, a las inscripciones pre-históricas.

En este punto es preciso recordar, por ejemplo, el *Kohau rongorongo*: esas misteriosas inscripciones en tablas de madera halladas en la Isla de Pascua. El caso es célebre para la etnografía pues, para las corrientes funcionalistas, se trataba del «descubrimiento» de una escritura. Sin embargo, como señaló Raúl Antelo, fue Alfred Métraux en su libro dedicado al tema quien concluyó que

no se trataba, en el caso de esas enigmáticas figuras, de una auténtica escritura y por lo tanto del umbral de la historia para esa cultura, sino de simples fórmulas mnemotécnicas que recién más tarde adquirirían valor sagrado para sus usuarios. Métraux llegaba a ese convencimiento porque, a la manera mimológica de Mallarmé, leía tales inscripciones a partir de una muy precisa concepción del lenguaje, la de un puro espacio de la ficción, y no veía en él un instrumento de comunicación o fundación de comunidad. No hay *razón* en el lenguaje, hay tan solo juegos de poder. (2015:380)

Desde esa óptica, explica Antelo, es el olvido el «auténtico ritual de fundación de una literatura, como si ésta buscara, a través de la amnesia, reanudar los vínculos con el improbable origen, y como si la palabra misma no dispusiera de ninguna *archè* para afianzar sus fundamentos» (380). Desde esa perspectiva, la escritura no sería un remedio contra el olvido sino contra la memoria. Pero también, ciertamente, un don: la falta de fundamento de una literatura. Así las cosas, el crítico concluye equiparando esta concepción mnemónica —que va desde un pueblo que ya no existe, pasando por los poetas modernos y llegando a un antropólogo de avanzada— a las posautonómicas: «aquello que define la literatura al carecer de un marco fundacional inequívoco es, por el contrario, la infinita oscilación en su inefabilidad. Tales



inscripciones son, como diría Ludmer, *realidadficción*, y otra no es la consistencia paradójica de la máquina mitológica» (380–381).

Esa situación de *infinita inefabilidad* y de *realidadficción* no sólo está dada en *Shiki Nagaoka*, como venimos viendo, sino también en su pre-texto creativo.

A mediados del año 2000, Bellatin fue invitado al palacio Bellas Artes a participar de un ciclo de charlas donde cada participante hablaba de su escritor favorito. Como declara en una entrevista del 2008, al cabo de un plazo de pensar su intervención advirtió lo obvio: «Que no puede haber un autor preferido, sobre todo porque escoger a uno elimina al resto. Fue por eso que decidí crear mi autor favorito, que creo apareció, sin darme mucha cuenta, como una suerte de alter ego» (Bellatin 2016). La intervención por más seria que parezca no fue reticente al chiste puesto que en ningún momento de la jornada la operación fue aclarada y, tiempo después, el escritor llegó a recibir una carta del Departamento de Literaturas Orientales de la Freie Universität de Berlín pidiéndole información acerca del autor desconocido (Bellatin 2005b).

Un autor favorito, entonces, no implicaría una selección sobre un conjunto sino la construcción de una imagen que, paradójicamente, acaba siendo un alter ego. ¿Bellatin se avergüenza por el hecho de que su autor favorito es su (im)propia imagen y por eso hay ficción? ¿O nos estaría diciendo que lo favorito no podría ser un autor sino el *genius* de cualquier autor: lo impropio, lo no-consciente sin denegación, ese otro del que se forma parte?

Vivir con Genius significa, en este sentido, vivir en la intimidad de un ser extraño, mantenerse constantemente en relación con una zona de no-conocimiento. Pero esta zona de no-conocimiento no es una remoción, no mueve o traslada una experiencia de la conciencia al inconsciente, donde sedimenta como un pasado inquietante, listo para aflorar bajo la forma de síntomas o neurosis. La intimidad con una zona de no-conocimiento es una práctica mística cotidiana, en la cual el Yo, en una suerte de especial, alegre esoterismo, asiste sonriendo a su propia ruina y, ya se trate de la digestión del alimento o la iluminación de la mente, testimonia incrédulo su propia e incesante disolución. Genius es nuestra vida en tanto que no nos pertenece (...) De aquí la pertinencia y el éxito de operaciones irónicas como las de las vanguardias, en las cuales la presencia de Genius era atestiguada mediante la de-creación, la destrucción de la obra. Pero si sólo una obra revocada y deshecha puede ser digna de Genius, si el artista verdaderamente genial es el artista sin obra, el Yo-Duchamp no podrá nunca coincidir con Genius y, en la admiración general, se va de viaje por el mundo como la



melancólica prueba de la propia inexistencia, como el tristemente célebre portador de su propia inoperancia. (Agamben 2005:11–12)

Por eso mismo, tal como expusimos, Shiki no es pura de–creación, como tampoco puro artificio o juego: pues eso sería probar la propia inexistencia del Yo–Bellatin, volviéndolo el portador de su propia inoperancia. Y, en ese sentido, vía la paradoja o la bipolaridad entendidas como operaciones que no disuelven sino que mantienen tensiones, podríamos leer una (a)simétrica semejanza como una cierta distancia tanto de posiciones «clasicistas», como de las «vanguardistas», como también incluso de las «posautonómicas».

En ese sentido, podríamos concluir que *Shiki Nagaoka* funciona en la obra de Bellatin como el punto de sutura entre la imagen (de autor) y el lenguaje (de la literatura): por un lado, la situación paradójica de reunir en una obra (un libro, una fotografía) la escisión de un sí mismo múltiple que se extiende en su diferencia y, por otro lado, la situación aporética de tener que sostener una escritura cuya lengua le es completamente ajena o ausente.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio** (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- . (2009). *Signatura rerum. Sobre el método*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- Álvarez Asiáin, Enrique** (2011). *Guilles Deleuze y el problema de la imagen. De la imagen del pensamiento al pensamiento de la imagen*. Tesis de Doctorado. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Antelo, Raúl** (2008). *Crítica acéfala*. Buenos Aires: Grumo.
- . (2015). «El tiempo de una imagen, o el tiempo-con». *Cuadernos de literatura* 38, 376–399.
- Barthes, Roland** (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1990.
- Bellatin, Mario** (2002). «Dos narraciones clásicas sobre el tema de la nariz». *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*. Lima: PUC Perú.
- . (2005a). *Obra reunida*. México: Alfaguara.
- . (2005b, 27 de agosto). «Cómo adiestrar a la literatura» (Por Matilde Sánchez). *Clarín*, Suplemento cultural «Revista Ñ» [en línea]. Consultado el 17 de abril de 2016 en <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2005/08/27/u-1041203.htm>.



- . (2016, 12 de febrero). «Entrevista a Mario Bellatin» (Por Los Asesinos Tímidos). *Asesinos tímidos* [en línea]. Blog. Consultado el 17 de marzo de 2016 en <http://asesinostimidos.blogspot.com.ar/2008/08/entrevista-mario-bellatn.html>.
- Benjamin, Walter** (1931). «Pequeña historia de la fotografía». *Discursos ininterrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- Deleuze, Gilles** (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari** (1993). *¿Qué es la filosofía?*. Buenos Aires: Anagrama, 1997.
- De Duve, Thierry** (2007). «Sintoma e intuição». *Novos estudos* 79, 210–227.
- Didi-Huberman y otros** (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Echevarren, Roberto** (1998). *Arte andrógino: estilo versus moda en un siglo corto*. Buenos Aires: Colihue.
- Foster, Hall y otros** (2006). *Arte desde 1900*. Madrid: Akal.
- Freud, Sigmund** (1928). «Fetishism». *International journal of psycho-analysis* 10: 161–166.
- Lacan, Jacques** (1967) «Sesión 15-19/04/1967». *Le seminaire. Livre XIV: la logique du fantasme* [on line]. École Lacanienne de Psychanalyse. Consultado el 15 de febrero de 2016 en <http://www.ecole-lacanianne.net/>
- Link, Daniel** (2015). *Suturas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- . (2009). *Fantasmata. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Nancy, Jean-Luc** (2000). *Corpus*. París: Métailié.
- Ruiz, Facundo** (2008). «Vitrinas narrativas. Mario Bellatin y el relato fotográfico». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 68, 201–210.
- Walker, Carlos** (2009). «Mario Bellatin: imágenes literarias». *II Congreso Internacional «Cuestiones Críticas»*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.



## El Autor como *fantasma*

HUGO ECHAGÜE

Universidad Nacional del Litoral

hugodaniel88@hotmail.com

### Resumen

El presente trabajo se incluye en el proyecto de investigación CAI+D 2009 (UNL) «La teoría literaria en la literatura. Modalidades, características y análisis de casos de inscripción de lo teórico en el texto literario», así como en su continuidad, CAI+D 2011 «El texto literario como reflexividad, crítica y teoría. Estudio de casos. Propuesta de categorías para la comprensión de estas relaciones», los cuales proponen un análisis de las marcas metapoéticas que permiten leer una teoría literaria y una crítica en el texto. En su continuidad, proponemos atender a uno de los conceptos más controvertidos y omnipresentes a la hora de considerar los estudios literarios: la figura del Autor, cuya negación permitió el surgimiento de una «nueva crítica» (Barthes 1968; Foucault). Esta destitución crea un espacio, libera la lectura, permite una pluralidad textual, pero, a la vez, también, deja un resto, una sombra, una marca. El Autor retorna, ya no como una fundamentación, sino como un deseo, una imagen, un *fantasma*. Estas posibilidades se ofrecen a un acercamiento en el marco de la teoría literaria *en la literatura*.

*Palabras clave:* autor / texto / destitución / retorno / fantasma



## La trama

La aventura del Autor, que nos ocupa, comienza paradójicamente por su destitución. En el surgimiento del estructuralismo y la llamada «nueva crítica», aquella figura, que había fundado el sentido de un texto, su propiedad, una pertenencia y una certeza, es desplazada de estas funciones. Roland Barthes, figura central de la teoría literaria, se ocupa de ello en 1968, en el ya célebre «La muerte del autor». Después de una cita de *Sarrasine*, de Balzac, se pregunta (Barthes 1984:65):

¿Quién está hablando así? (...) ¿El individuo Balzac (...)? ¿El autor Balzac (...)? ¿La sabiduría universal? ¿La psicología romántica? Nunca jamás será posible averiguarlo, por la sencilla razón de que la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco–y–negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe.

Con lo cual lleva a su culminación la destitución que la «nueva crítica» francesa efectuaba respecto del biografismo como fundamento de sentido de una obra; del Autor como Padre, apropiador y develador del texto, su dueño y su clausura. Esta figura, este concepto de la Teoría, que funda un sentido, un contexto, una representación; una propiedad y un cierre, se destruye al entrar en la escritura. Ésta, entendida según la deconstrucción de Derrida, atraviesa al Texto, lo despoja de todo origen y propiedad, que el privilegio acordado a la voz y a la presencia aseguraba, de toda intención de un querer–decir (Derrida); libera al Texto, que ahora se vuelve objeto de la Teoría, pero múltiple y plural, sin ese límite autoral que lo reducía a una autoridad y una imposición:

en cuanto un hecho pasa a ser relatado, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura.

Así lo señala Barthes (1968:65–66), en uno de esos momentos en que su cercanía y asimilación de Derrida son tan notables que da que pensar que se trata tanto de una apropiación conceptual como de una sintonía de pensamiento. La alusión a Derrida se sobreimprime así a la reflexión de Barthes sobre la escritura, que transita toda su obra desde *El grado cero de la escritura* (1953) —si bien entonces en otra



dirección que aquí—, lo que hace pensar en una reelaboración del pensamiento de la deconstrucción, según el modo de una apropiación barthesiana. Así, la entrada en la escritura es la misma muerte de toda autoría, de toda propiedad, es la diseminación y la pluralidad, que no debe confundirse con el mero cambio de puntos de vista de lectura. El sujeto barthesiano está tachado por la escritura, se retira allí donde la escritura comienza. El fin del libro es así el comienzo de la escritura, siguiendo a Derrida. El fin del Autor abre paso a la textualidad, a la inmanencia textual que el estructuralismo, y su antecedente, el Formalismo Ruso, habían dispuesto como objeto de estudio. La teoría de la enunciación de Benveniste también colabora a hacer del *yo* que habla no un sujeto, «sino el que dice *yo*», que no es ni un «sujeto» ni una «persona»; «ese sujeto vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se ‘mantenga en pie’, es decir, para llegar a agotarlo por completo» (Barthes 1968:68).

La noticia se dispersó: ¡El Autor ha muerto! O, mejor, se lo sacó de escena. Coincide, y no es casualidad, con la época dorada de la teoría. El texto —y la subjetividad del crítico— lector— desplazan a la llamada vieja Deidad.

Un año después otra figura central del París intelectual de entonces, Michel Foucault, le daría un giro igualmente célebre al funeral. En «¿Qué es un autor?» (1969) retoma una pregunta de Samuel Beckett: «¿Qué importa quién habla?» y señala que este «principio ético», la desaparición del Autor, es ya para la crítica «un tema cotidiano» (329). Sin embargo, a diferencia de Barthes, historiza el problema, y se propone hallar, en la *función autor*, «un principio que no marca la escritura como resultado, sino que la domina como práctica» (333). Retoma la escritura, pero no como juego estructural que sujeta al que escribe, sino como «un espacio en el que el sujeto que escribe no deja de desaparecer» (333). Si no, la escritura — sostiene— preserva todavía la autoría, al postularse como «estatuto originario» (335). Se advierte que percibe un rasgo atemporal y acaso ontológico en la postura barthesiana y prefiere hacer de esta anulación del Autor una *función* de la historia de los lenguajes. Por eso la historiza y propone trazar una cartografía de las modalidades en que un nombre agrupa cierta cantidad de obras. Está también así en el comienzo de la historia de la denegación del Autor como cierre del sentido, origen trascendental y propiedad. Pero no basta con la negación; ésta incluso instala un *modo de ser*, si bien diferente y transformado. Ya en el mencionado texto, Foucault sostiene: «El texto literario lleva en sí mismo un cierto número de signos que remiten al autor» (342). Es lo que llamamos su instancia metapoética. Así, los pronombres personales. Pero no se trata del escritor real, empírico, ni del narrador, sino de la distancia entre ellos: «Sería tan falso buscar al autor del lado del escritor real que



como del lado del locutor ficticio; la función autor se efectúa en la misma escisión — en esa partición y en esa distancia—» (343). Propone, en suma, un «análisis histórico de los discursos», que es donde la *función–autor* podrá jugar un rol de clasificación y de posibilidad, desprovisto de toda sustancialidad. El sujeto —del que el Autor es una de las especificaciones posibles— deviene entonces «una función variable y compleja del discurso» (350). Si, por un lado, desliza que la insistencia en la escritura como concepto instala la discusión en un plano trascendental, reduce entonces el autor a una mera función, un nombre que agrupa ciertos textos; le interesa encontrar las reglas de una formación discursiva.

En ambos casos, una misma negación de la autoridad, un igual desplazamiento hacia el texto en sí o hacia el texto en la historia, marcado por una cierta función.

### Un lazo teórico en los regresos

«Lo que es rehusado en el orden simbólico, vuelve a surgir en lo real» (Lacan 1981:25). Este axioma lacaniano lo trasladamos a nuestro ámbito; esto es, lo que no tiene lugar en el lenguaje, vuelve como *fantasma*, como deseo, como borde de una percepción imposible. Lo abolido en lo simbólico, en la teoría: el Autor, vuelve en lo real, como fantasma, inapresable y difuso, pero que está ahí: se lo presiente, se lo desea, más allá de que toda negación no es una mera desaparición, sino una incurción imborrable en el plano de que se trata en cada caso. La historia y la política saben de esto de manera dolorosa, y pocas veces feliz. Así Jean-Claude Milner lee una frase de Barthes («Jamás un filósofo fue mi guía» (11)) como *Le pas philosophique de Roland Barthes*, lo que significa, gracias a las homofonías del francés, tanto: *El no filosófico de Roland Barthes* como *El paso filosófico de Roland Barthes*. Como en la denegación freudiana (1925) toda negación, es un asentimiento. Pero no cualquiera. Es un sí–no. «toda frase negativa conecta con lo indefinido de ciertos posibles que, por inferencia, ella afirma» (11). También al Autor, ahora transformado, abolido, denegado, asiste a sus exequias. En un plano imposible, por real (Miller). Un espectáculo de goce y de deseo.

Ésta nuestra propuesta de remitir a la teoría de Lacan para entender el retorno del Autor no recubre de modo uniforme todos los modos en que ello ocurre; los acerca en un afán de retomar una noción de la teoría, ya desprovista del sentido de propiedad y fundamento. Esta lectura del Autor retornante proviene de esta apropiación conceptual, traída de una teoría como el psicoanálisis de Lacan que despo-





seyó y renovó la subjetividad; por lo que creemos que es adecuada a nuestro campo. Transferida a otro contexto teórico, puede permitir leer estas transformaciones, y, aquí, una recuperación autoral, desde la destitución subjetiva que propuso el psicoanálisis, por lo que la noción del *fantasma* permite trazar una transformación de la idea de autor. Así, lo que recuperamos como lo fantasmal —aun en su compleja articulación— permite leer el sentido de estos movimientos, tarea que creemos fecunda e iluminadora si se la formula y traslada con la precisión, el cuidado y la ética teórica necesarias.

Así el autor retorna; aunque sin sus prerrogativas de propietario y fundador, no puede sino volver. Es un elemento metapoético, y central, por eso el gran auge de la teoría impuso su anulación; finalmente, sólo se lo pudo desplazar, transformar. La teoría lo necesita y los modos en que se lo lee, ahora en el texto, abren espacios nuevos, tanto a la teoría como a la literatura.

De modos diversos, retorna. Vuelve como deseo y como placer, no como puro conocimiento fundante, vuelve como *afecto* (Deleuze y Guattari:164–201).

Ha vuelto, así, de modo fantasmal, como un deseo, *en* el texto. Ya en *Sade, Loyola, Fourier*, Barthes vuelve a convocarlo:

El placer del Texto comporta asimismo un retorno amistoso del autor. El autor que vuelve no es en verdad el que ha sido identificado por nuestras instituciones (...); no es ni siquiera el héroe de una biografía. El autor que viene de su texto e ingresa en nuestra vida no tiene unidad; es un mero plural de «encantamientos», el paraje de algunos tenues pormenores, un canto discontinuo de amabilidades en el que no obstante leemos la muerte con mayor seguridad que en la epopeya de un destino; no es una persona (civil, moral), es un cuerpo. (1971:12)

Es un texto, una dispersión, un cuerpo. Pero no puede irse. Y poco después, también Roland Barthes lo invoca:

perdido en medio del texto (no por *detrás* como un *deus ex machina*) está siempre el otro, el autor. Como institución, el autor está muerto (...) ya no ejerce sobre su obra la formidable paternidad cuyo relato se encargaban de establecer y renovar tanto la historia literaria como la enseñanza y la opinión. Pero en el texto, de una cierta manera, *yo deseo al autor*: tengo necesidad de su figura (que no es ni su representación ni su proyección). (1973:38)



No como un origen, fuera del texto, como causa eficiente; sino *en* el texto vuelve como deseo.

No mucho tiempo después (aunque, a veces, hay simultaneidades; la cronología no es una certeza), en el marco de los Estudios Culturales, el autor vuelve como ser histórico, como vehículo de ideología. El Balzac de Fredric Jameson en *Documentos de cultura, documentos de barbarie* (1989) es de nuevo el autor histórico, representativo de una época y una ideología; sin embargo, Jameson no se priva de dotarlo de algunas de las sutilezas de la teoría literaria francesa, a la que, como hegeliano-marxista, no niega, sino que incorpora al todo siempre incompleto de la Historia —y aquí hace jugar a lo Real lacaniano, adaptado a su campo: «no es demasiado difícil decir cuál es el significado de lo Real en Lacan. Es simplemente la Historia misma» (48)—.<sup>1</sup> Según esta incorporación del psicoanálisis en el campo marxista, Jameson ve en la narración balzariana:

algo más fundamental que la omnisciencia autoral o que la intervención autoral, algo que puede designarse como carga libidinal o cumplimiento de deseo autoral, una forma de satisfacción simbólica en la que la distinción operativa entre sujeto biográfico, Autor Implícito, lector y personajes queda virtualmente borrada. (124)

El autor es un sujeto histórico pero dividido según el deseo inconsciente y en busca de un Real; es rastro y síntoma. Este autor que aquí vuelve no es meramente empírico, aunque es histórico, sino deseante. En diversos pormenores, extensos y variados, con notables construcciones teóricas diferentes, los estudios culturales reivindican un sujeto obrante en la historia. Así también Raymond Williams. Un paso más allá, pero teóricamente muy cerca, las teorías de la identidad, y la teoría poscolonial, se solapan a veces con los estudios culturales. Aquí el sujeto Autor puede ser autobiográfico.

También los estudios de la *diáspora* y de la *traducción* instalan una multiplicidad que deniega toda propiedad; dispersan y transforman el texto en un diálogo intertextual de lenguas e identidades en la historia: «la diáspora de la escritura dice de la dispersión positiva de las letras y su transferencia por fuera de sus fronteras en virtud de la operación de la traducción y la diseminación de su sentido en los soportes lingüísticos de la traducción (Romano Sued 1995:2).

---

<sup>1</sup> La reducción es un claro ejemplo de reapropiación conceptual: al cambiar de campo no es raro que el concepto aparezca como distorsionado o, al menos, un poco simplificado. Jameson lo ampliará más adelante. Sin embargo, este procedimiento es habitual en la teoría literaria, desde la apropiación del paradigma de la lingüística (Barthes 1966).



Aquí, la opción del traductor lleva implícita una marca individual de lectura, que difiere y disemina (Romano Sued 2007). También en sus trabajos sobre *Meta-poéticas*, Romano Sued propone «un espacio para reflexionar sobre las vinculaciones que las obras tienen con la historia, la cultura, la política, así como con las subjetividades de productores y receptores, todo lo cual podría caber en el significante “etnográfico”» (2011:13), y abre así el espacio intercultural y el histórico, como también la subjetividad de «productores y receptores», una forma, aquí, del sujeto–autor.

Desde diversos lugares, otros paradigmas reivindican la cuestión autoral, que no contradice la postura teórica barthesiana, en lo que ésta tiene de objeción a un modelo patriarcal de dominio y propiedad. Así, la escritura involucrada en la problemática feminista asume los aspectos biográficos de la autoría, «sobre la base de lo que en la ficción hay de efectiva puesta en juego de una vida» (Topuzian:233). Así, como resistencia y política, desmiente el modelo autoral desde una mirada contingente e histórica. También aquí, una autoría *en* el texto.

Marcelo Topuzian es exhaustivo en cuanto al tema que nos interesa y aporta nuevas vías para la reformulación de la cuestión autoral, que ya no podrá ser planteada como antes de Barthes. Propone para ello, luego de una extensa revisión de opciones —algunas de las cuales suponen retomar a Foucault (328–357)—, «las nociones de verdad y sujeto que surgen de la obra de Alain Badiou y Slavov Zizek» (387).

En similar dirección, Giorgio Agamben, recuperando *La vida de los hombres infames* de Foucault, afirma:

Si llamamos gesto a aquello que permanece inexpresado en todo acto de expresión, podemos decir, entonces, que exactamente igual que el infame, el autor está presente en el texto solamente como un gesto, que hace posible la expresión en la medida misma en que instaaura en ella un vacío central. (2005:87)

Aquí, el Autor es un gesto, un esbozo, trazo, un indicio fantasmático; de una ausencia, que recuerda al Roland Barthes de *Crítica y verdad*:

el sujeto no es una plenitud individual que tengamos o no el derecho de evacuar en el lenguaje (...) sino por el contrario un vacío en torno del cual el escritor teje una palabra infinitamente transformada (...) de suerte que toda escritura *que no miente* designa, no los atributos interiores de un sujeto, sino su ausencia. (1966:72–73)



Aunque aquí se hable todavía de «el escritor», esta subjetividad prefigura el vacío autoral de que habla Agamben.<sup>2</sup> Las derivas de la subjetividad atraviesan las obras de Barthes así como la de Foucault. Para Agamben, entre tanto, el gesto es trazo, muesca, aparición–desaparición:

el autor no puede sino permanecer, en la obra, incumplido y no dicho. Él es lo ilegible que hace posible la lectura, el vacío legendario del cual proceden la escritura y el discurso. El gesto del autor se atestigua en la obra a la cual, acaso, da vida como una presencia incongruente y extraña... el gesto del autor garantiza la vida de la obra a través de la presencia irreductible de un borde inexpresivo. (2005:90–91)

### **Multiplicidades del yo y otras travesías**

Desde otro lugar, el de las «escrituras del yo», se sostiene que los textos autobiográficos se articulan en la figura de una escritura que «está siempre ligada (...) al arte de contar la vida, a la posibilidad que tienen las palabras de suspender la significación para transmitir sentimientos y emociones “en estado afectivamente puro”» (207), propone Alberto Giordano. La autoría es una cuestión de afecto; así retorna el fantasma, como el padre de Hamlet, que es también un deber.

También la *crítica genética* remite a la opción autoral toda vez que trata de las variantes de un texto, y la dependencia de éstas de una subjetividad y una producción. Dice Hay: «La escritura (...) remite a la persona viva, y los métodos actuales de análisis permiten revelar las características que configuran un *scriptor*, los ritmos que definen un régimen de escritura, las evoluciones que marcan las etapas de una vida» (15).

Por su parte, Jean Bollack, desde lo que llama *hermenéutica filológica o crítica* (2000:14 ss), que diferencia y enfrenta a la filosófica, elabora una cuidada teoría del sentido que incluya la figura autoral. Especialmente la despliega en sus trabajos sobre el poeta Paul Celan. En el libro de entrevistas *Sentido contra sentido*, explicita el procedimiento en que una escritura puede fijar un sentido, admitiendo la polisemia de la lengua pero como una virtualidad de la que se parte. Esta polisemia, señala, refiere a una «anterioridad de la expresión, a una materialidad previa a la fijación» (64), ésta queda del lado de una instancia autoral. En sus trabajos sobre

---

<sup>2</sup> En la Nota al Pie a que remite Barthes al final de nuestra cita, dice: «Se reconoce aquí un eco, aunque deformado, de la enseñanza del doctor Lacan en su seminario de la Escuela Práctica de Altos Estudios» (1966:73). Este «eco deformado» es lo que llamamos una apropiación conceptual (Echagüe).



Celan, a esta instancia la ha llamado «aflujo», una virtualidad de sentido que se fija como una «literalidad», la que es «ese momento de ruptura de un flujo que es la fijación en un tejido movedizo. Esta suerte de huella o de inscripción es lo que permite postular la existencia de un pensamiento ligado a la letra o de la literalidad» (64). Se trata de «la fijación de un sentido en el horizonte de una verdad aún abstracta que se busca y se consolida» (64). Y precisa: «el sentido se constituye en la letra. En el caso de Celan, el autor se ha desdoblado; el sujeto empírico no existe y observa en función del proceso descrito anteriormente». (65) Así, en el poema de Paul Celan, el sujeto se divide: en un «yo», que es una postulación del autor empírico, y un «tú», el sujeto que escribe el texto; éste particulariza y determina el «aflujo» de la lengua en un sentido, en una recuperación del sujeto autoral, que se articula en cada texto, y no en una generalidad probable y difusa. «La invención se percibe en su diferencia —señala—; se manifestó ante otra forma, adoptada y rechazada, una forma por tanto que se rehace» (65). Por otro lado, esta particularización permite recuperar la contingencia histórica, punto de conflicto que enfrentó a Gadamer con Peter Szondi. El primero rechaza el biografismo como dato necesario para interpretar el poema, y así excluye una remisión a la figura autoral (Gadamer 1990:100–106, 1973:135–140). Szondi, por su parte, diferencia lo solamente biográfico de otra instancia decisiva que lo condiciona: «si la premisa empírica ha llegado a ser relevante para la génesis del poema, es en razón de una motivación que no viene condicionada por los sucesos reales (...) sino por una realidad que no se reduce a casualidades subjetivas» (1972:112).

Todo lo cual, además, remite a la figura del *testigo*, dotando de una politicidad y eticidad histórica al discurso literario que difiere de una determinación desde la ideología del autor o su origen de clase (Sartre 1976). Esta literatura del testimonio incluye también las obras de Primo Levi (1958), Jorge Semprún (1995), entre otros y, de parte de Bollack, del estudio de Paul Celan. El *acontecimiento*, como Bollack llama al Holocausto, desplaza las opciones trascendentales sobre literatura, ya que la transforman de un modo que no siempre es evidente. La cultura no será ya nunca la misma después del exterminio; así, en la literatura, el concepto de autor *vuelve* como el de *testigo*, sobreviviente, en lo que se llama la «paradoja de Levi», como la propone Agamben (1999:157): «El “musulmán” es el testigo integral», aquellos que deambulan en los campos, como fantasmas, y que no hablan, excepto con su cuerpo ya sin alma. El sobreviviente, en cambio, es el que dice, el que atestigua. Así, el que siguió con vida, el sobreviviente, quien toma el lugar del «testigo integral», «no encuentra quien lo escuche» (Levi 2005:143). El autor, la subjetividad, retornan, pero como cenizas, resto, muerte y mudez. Obligan a releer las posturas teóricas desde



otras urgencias históricas. *Muerte del autor; Fin del hombre*, ¿cómo no leerlos desde el exterminio? Otros tiempos, oscuros y sombríos, aún con esperanza, transforman la Teoría.

### Un fantasma que retorna

Desde su muerte, el Autor es el fantasma que retorna en lo Real, como pesadilla, deseo, sueño, anhelo, afecto, pasión. Como *fantasma*. En Lacan hay dos formas del *fantasma*. Ya como forclusión de lo simbólico; o como una ausencia en lo real, en el duelo (Rabinovich:88).

Según el primero, la operación barthesiana rehúsa al Autor en lo simbólico, en el ámbito de la teoría literaria. Operación que no es sin consecuencias. Dice Lacan: «lo que fue rechazado de lo simbólico reaparece en lo real» (71). Lo real lacaniano es lo imposible; lo que se rehúsa al lenguaje, y no pertenece al significante. «Aunque parezca paradójico, la dimensión fundamental del fantasma es su dimensión *real*» (30), señala Jacques-Alain Miller. Siguiendo con nuestra analogía, al acercamiento al campo de la teoría por el psicoanálisis freudiano-lacaniano, señalamos que el Autor, como *fantasma*, es un *semblante*. En el sentido de Lacan, es una apariencia, una máscara, pero vacía, sin ninguna consistencia. Una apariencia que no cubre nada. Es cercano al ámbito de lo sustancial y, aunque se pueda inscribir en lo simbólico, es del espacio de lo real y según Miller, es una cosa: «En el fantasma el sujeto *está ahí*. Hay que buscar dónde, pero está, y por eso en la experiencia analítica, además de la relación del sujeto al significante, está la cuestión de su vinculación con ese algo que le da permanencia» (62).

Este retorno de lo expulsado en lo simbólico, acontece como un real, pero se articula, en nuestro campo, en la dimensión del Significante, como una falta, una imposibilidad, un sueño, una pesadilla, una figura del deseo. Un resto. Un fantasma.

En la fórmula lacaniana del fantasma, S barrado en disyunción-conjunción con el objeto *a*, se formaliza esta imposibilidad. El llamado objeto *a* es, estrictamente, una nada, y es, a la vez, causa del deseo. Detrás del fantasma, figura barroca acaso, no hay nada. Sólo lo indecible de lo real. En ese desierto, en ese yermo, en esa irrisión, vuelve la figura de la subjetividad y de lo que llamamos un Autor. Aunque «no importa quién habla», alguien habla, con restos, desechos, detritus, muñones, como en Samuel Beckett en *Final de partida* (2006), o en Celan: «En ti apoyada, vida/encontrada/ con el muñón de la mano» (V. OC, 173–174). El muñón, signo de la devastación y la ruina, alcanza para hallar esa vida, mediada por la destrucción de



una mano, que es sólo muñón, negatividad y mediación y sin embargo por esto, y a través de esto, encuentra la vida. De entre los muertos, a la vida. Por el muñón. Y esta unidad de vida y lenguaje es lo verdaderamente utópico.

Habrà, seguramente, modos no tan extremos, rebeldías, testimonios, cotidianidad. A todo esto corresponde una subjetividad, un Autor, que es del orden de la Ética y de la Historia, del testimonio y el documento, justo porque ya no hay otra garantía de un decir que una subjetividad desprovista de los privilegios del poder, la autoridad, la propiedad y el fundamento. Esta subjetividad deberá asumir —si escribe— el lugar solitario de enfrentar lo fantasmal de la historia y decirla.

### En el texto

Imagen, figura, anhelo, deseo, testigo, las nuevas figuras textuales llevan además la impronta metateórica, en Paul Celan, en Vilas-Mata, en Daniel Binet. De este último, veamos, en un rápido esbozo, la estructura de su novela HHhH (*Himmlers Hirn heisst Heydrich*;<sup>3</sup> Binet 2009), llamada histórica (rótulo ya demasiado comprometedor y explotado), en la cual introduce las deliberaciones del narrador-autor en el texto. No se trata de una entrada en la escritura que divide y desplaza una subjetividad autoral como garantía, sino de una articulación en la que se alternan los momentos de narración con los de reflexión teórico-crítica. Podría decirse que finalmente es todo ficción. Y en cierto sentido, todo lo es, hasta esta página. Pero hay dos planos de escritura: así en el número 15:

Nada hay más artificial, en un relato histórico, que esos diálogos reconstruidos a partir de testimonios más o menos de primera mano, so pretexto de insuflarle vida a las páginas muertas del pasado. En estilística, esta forma se emparenta con la figura de la hipotiposis, que consiste en describir un cuadro tan vivamente que le dé al lector la impresión de tenerlo delante de sus ojos. (Binet:30)

Continúa así deliberando sobre la escritura, en actitud metacrítica. En la página siguiente, bajo el número 16:

---

<sup>3</sup> «El cerebro de Himmler se llama Heydrich» narra el ajusticiamiento, por parte de dos resistentes checos, de Reinhard Heydrich, quien estuvo a cargo de la actual República Checa durante la ocupación. Conocido como «el carnicero de Praga», por su ferocidad, fue quien ideó y expuso, el 20 de enero de 1942, en Wannsee, Berlín, la «solución final», el exterminio de los judíos.



El pequeño Heydrich, muy rubio, buen alumno aplicado, amado por sus padres, violinista, pianista, químico incipiente, posee una voz chillona que le vale un apodo, el primero de una larga lista: en la escuela lo llaman «la cabra».

En esa época todavía cualquiera puede burlarse de él sin jugarse la vida. Pero es también el delicado período

de la infancia en que se aprende el resentimiento. (31)

Y así hasta el final, intercalando las reflexiones del sujeto que narra con la ficción. Podría haber sido un diario de escritura. Deliberadamente no lo es, la disposición espacial y la decisión autoral lo integran a una obra. El autor intercalado.

De modos diversos, similar procedimiento. En Paul Celan, el poema se desdobra, reflexiona sobre sí, se juzga; el Yo de sus poemas es el autor biográfico, empírico, el que escribe es el Tú. Cuando dice: «Se te dio en la mano:/ un Tú, sin muerte,/ junto al que todo Yo a sí llega» (Celan:280–281), se puede leer: el Tú, dado en la mano, es la potencia poética, inmortal, al que todo yo, sujeto biográfico, llega; allí, donde «todo Yo llega». Unidos aquí, en el decir y en la historia. Dentro y «fuera» del poema. Parafraseando a Freud, se podría decir que el Yo adviene allí donde el Tú dice, en lo real de la historia.

## De camino

Un fantasma con un grado, escaso, de presencia, de ser, eso es ahora el Autor. Pero vuelve, despejando temores se expresa primero como una nostalgia, un anhelo; «es un mero plural de “encantamientos”» (1971:12), leímos ya en Barthes, aunque ya no ejerce sobre su obra ninguna paternidad ni propiedad (1973:38). Retorna de diversos modos: como primera persona biográfica en las literaturas identitarias, figuras de la desposesión; como testigo, del Holocausto, la guerra, la marginalidad. Vuelve como figura histórica en los Estudios Culturales, en Jameson o en Raymond Williams, entre otros; y aun antes, en las psicobiografías de Sartre.

Está de vuelta y de modos diversos, donde en todos los casos ha perdido toda dominación y autoridad. Lo que también se perdió fue aquella prerrogativa del lenguaje o del inconsciente que determinaban la subjetividad y la destituían. Estos son autores cercanos, testigos, figuras del yo; muestran una subjetividad renovada. No es seguro que la teoría pueda recuperar del todo su concepción del texto autónomo, sólo inmanente; aunque seguramente, en parte, siga siendo un momento necesario de la lectura crítica. Entre tanto, han cesado las necesidades de legitimación de es-





tos surgimientos y no es que la teoría haya cesado su tarea. Se ha corrido de lugar, está en el texto. Es metapoética. De todas las figuras de la teoría, la autoral es la más controvertida. Hubo que matar al padre —metáfora freudiana—<sup>4</sup> porque ahogaba al texto. Tiempo después por imperio de la historia y sus imprevisibilidades, debe volver pero para hacerse cargo del texto. Su dimensión es ética e histórica, es metapoética; no es fundante, no es ontológica. La abolición barthesiana era necesaria. El retorno fantasmal parece inevitable, y aun, saliendo de lo real, modo intimidante e inapresable, se incorpora al decir de lo metapoético, lo que es también parte de la teoría.

Buscamos una lógica, aún conjetural, que dé sentido a esta transición; razón a este trayecto. Esta es la operación de la teoría. Abrimos un camino, intentamos transitarlo. Vamos buscando una senda, un transcurso. Empezamos un recorrido. Al desierto o a la utopía. Estamos en camino.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio** (1999). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-textos, 2009. Traducción de Antonio Gimeno Cuspiner.
- . (2005). «El autor como gesto». *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 81–94. Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro.
- Barthes, Roland** (1953) *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.
- . (1966). «Introducción al análisis estructural del relato». *El análisis estructural del relato*. Buenos Aires: CEAL, 1977, 65–101.
- . (1968). «La muerte del autor», en *El susurro del lenguaje* (1984). Barcelona: Paidós, 1994, 65–71. Traducción de C. Fernández Medrano.
- . (1971). *Sade, Loyola, Fourier*. Caracas: Monte Ávila, 1977. Traducción de Néstor Leal.
- . (1973) *El placer del texto*. México: Siglo XXI, 1978. Traducción de Nicolás Rosa.
- Beckett, Samuel** (2006). «Fin de partida». *Teatro reunido*. Buenos Aires: Tusquets, 209–257. Traducción de Ana María Moix.
- Bollack, Jean** (2000). *Sentido contra sentido*. Madrid: Arena, 2004. Traducción de Ana Nuño y Arnau Pons.

---

<sup>4</sup> Consta en Freud (1912–1913). Según Lacan, es el único mito moderno.



- . (2001). *Poesía contra poesía. Celan y la literatura*. Madrid: Trotta, 2005. Traducción de Yael Langella, Jorge Mario Mejía Toro, Arnau Pons, Susana Romano Sued y Ana Nuño.
- Celan, Paul** (1986). *Gesammelte Werke*, Band 1: Gedichte 1/ Band 2: Gedichte 2/ Band 3: Gedichte 3. Prosa, Reden. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Derrida, Jacques** (1967). «El fin del libro y el comienzo de la escritura». *De la gramatología*. México: Siglo XXI, 11–35.
- Foucault, Michel** (1969). «¿Qué es un autor?». *Entre filosofía y literatura* (1994). Barcelona: Paidós, 1999, 329–360. Traducción de Miguel Morey.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari** (1991). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 2001. Traducción de Thomas Kauf.
- Freud, Sigmund** (1912–1913). *Tótem y tabú*, en *Obras completas II*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981, 1745–1850.
- . (1925). «La negación». *El Yo y el Ello y otros escritos de metapsicología*. Madrid: Alianza, 1983, 155–159. Traducción de Luis López Ballesteros.
- Echagüe, Hugo** (Ed.) (2009). *La conformación de la teoría literaria*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Gadamer, Hans-Georg** (1973). *¿Quién soy yo y quién eres tú?* Barcelona: Herder, 1999. Traducción de Adan Kovacics.
- . (1990). «¿Qué debe saber el lector?». *Poema y diálogo*. Barcelona: Gedisa, 1993, 100–106. Traducción de Daniel Najmías y Juan Navarro.
- Giordano, Alberto** (2006). *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Jameson, Fredric** (1977). *Documento de cultura, documentos de barbarie*. Madrid: Visor, 1989. Traducción de Tomás Segovia.
- Hay, Louis** (1996). «La escritura viva», en Élide Lois, coordinadora. *Filología. Número especial dedicado a la Crítica Genética*. Año XXVII, 1/2. Buenos Aires: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso».
- Levi, Primo** (1958). *Si esto es un hombre*. Barcelona: El Aleph, 2011. Traducción de Pilar Gómez Bedate.
- . (2005). «El sobreviviente», en *A una hora incierta*. Barcelona: La Poesía, 143. Traducción de Jeannette L. Clariond.
- Milner, Jean-Claude** (2003). *El paso filosófico de Roland Barthes*. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.
- Miller, Jacques-Alain** (1986). «Dos dimensiones clínicas: síntoma y fantasma». Buenos Aires: Manantial, 11–69.



- Rabinovich, Diana** (1986). *La teoría del Yo en la obra de Jacques Lacan*. Buenos Aires: Manantial, 73–89.
- Romano Sued, Susana** (1995). *La Diáspora de la Escritura*. Córdoba: Alfa.
- . (2007). «Rilke y Celan: poesía alemana en traducción». *Consuelo de lenguaje*. Córdoba: Ferreyra, 73–121.
- . (2011). *Exposiciones. Metapoéticas de literatura argentina*. Córdoba: Epoké.
- Semprún, Jorge** (1995). *La escritura o la vida*. Buenos Aires: Tusquets, 2004. Traducción de Thomas Kauf.
- Szondi, Peter** (1972). «Edén». *Estudios sobre Celan*. Madrid: Trotta, 2005, 103–114. Traducción de Arnau Pons.
- Topuzian, Marcelo** (2014). *Muerte y resurrección del autor (1963–2005)*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Williams, Raymond** (1977). *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península, 1980. Traducción de Pablo di Masso.



# **Posiciones infantiles, posiciones excéntricas. Apuntes para una lectura de *Las voces bajas* de Manuel Rivas<sup>1</sup>**

DANIELA FUMIS

Universidad Nacional del Litoral – CONICET

danielifumis@gmail.com

danielifumis@conicet.gov.ar

## **Resumen**

La obra de Manuel Rivas constituye dentro del panorama de la narrativa española contemporánea, un foco ampliamente atendido por la crítica en función de su particular propuesta de indagación del pasado reciente desde su opción por la lengua gallega y la reconstrucción de matices propios de la memoria colectiva de una comunidad particular. Esto habilitaría la reflexión sobre una posición excéntrica en el conjunto de las llamadas «novelas de la memoria» (Luengo). En este sentido, este trabajo se propone indagar en dicho posicionamiento pero desde una perspectiva que profundiza en una operación anticipatoria de lo planteado: las posiciones infantiles que atraviesan la obra del autor descubren una apuesta por el ingreso al sistema desde la rehabilitación de las zonas en las que lo infantil se solapa con la literatura y desde ese lugar cuestiona las inflexiones del relato del pasado en términos de una matriz que se pregunta por sus propias exclusiones. Dicha pregunta es particularmente relevante en su novela *Las voces bajas* (2012), texto que nos proponemos abordar en esta oportunidad como avance de la investigación que llevamos a cabo en el marco de nuestro proyecto de tesis doctoral.

*Palabras clave:* infancia / posiciones infantiles / memoria / narrativa española / Manuel Rivas

---

<sup>1</sup> Agradezco a la profesora Judith Podlubne por los comentarios tan iluminadores a la primera versión de este trabajo. Quiero agradecer asimismo, especialmente, a Verónica Gómez quien leyó esta ponencia con toda generosidad y me aportó comentarios muy enriquecedores. A ella quiero dedicar este escrito, en agradecimiento al compañerismo sincero que expresa siempre su escucha atenta y al estímulo que representó para mí su lectura tan lúcida y comprometida.



## Umbrales

El presente trabajo toma como punto de partida algunos de los lugares de síntesis a los que arribamos el año pasado en este mismo espacio.<sup>2</sup> En esa oportunidad nos propusimos indagar teóricamente en lo que, retomando a Link, denominamos «ficciones teóricas de infancia». Para ello, consideramos necesario determinar de comienzo, una definición de infancia en la narrativa. El desarrollo expuso la imposibilidad del acceso a dicha definición en términos de certidumbre y, aún más, el carácter de obstáculo que representaría para nuestro estudio llegar a la infancia por la vía esencialista (vale decir, con un enunciado formulado a la manera de: «la infancia es...»). En este sentido, el planteo de Lyotard nos permitió reparar en la operatividad de una lectura en términos de «lo infantil», como una dimensión que habilitaría reconocer la imposibilidad de la definición de un centro y a su vez, la potencialidad productiva que supondría leer en el lugar de la voz. Lo infantil podría analizarse como aquellos rastros de lo imaginario que se desplazan a lo largo del texto como un timbre de la voz que no se puede aprehender pero se escucha. Nos proponemos en este trabajo leer esas consideraciones desde un ingreso a nuestro corpus de estudio.<sup>3</sup> Dado que se trata de primeras aproximaciones en este sentido, de ningún modo pretenderemos arribar a lugares conclusivos. Probablemente prevalezcan las preguntas antes que las respuestas sobre un dispositivo de lectura sobre el que aún estamos interrogándonos. La figura de las luciérnagas, tal como aparecen en el trabajo de Didi-Huberman que recuperamos en nuestra presentación anterior a efectos de pensar el modo en que «lo infantil» puede operar en la literatura, queda resonando en nosotros como un alerta a las lecturas que aspiren al *todo*, el totalitarismo de la totalidad. Así, este trabajo tomará la forma de la re-construcción de un camino incierto. Buscará de alguna manera exponer la posición infantil que puede tomar también una indagación como la nuestra. Por este motivo, preferimos hablar en el título de «apuntes»: son notas que se toman en un camino que se hace al caminar.

Habiendo expuesto algunas mínimas premisas metodológicas de base para la presentación, nos interesa exponer algunas intuiciones hipotéticas (valga el oxímoron) de las que parte este escrito. En nuestro proyecto de investigación, la indagación de la infancia en la narrativa encuentra su justificación en cuanto entendemos

---

<sup>2</sup> Trabajo presentado en el III Coloquio CEDINTEL: «Aproximaciones al problema de la infancia. Preguntas, cruces, desbordes».

<sup>3</sup> Título del proyecto: «Ficciones de familia e infancia en tres narradores españoles contemporáneos: Juan José Millás, Manuel Rivas y Eduardo Mendicutti». Dirección: Dr. Germán Prósperi.



que el problema apunta directamente a los modos en que la literatura se pregunta por la identidad desde sus bordes. Vale decir, que al hablar de la infancia, la literatura pone en eje la cuestión de lo humano, sus condiciones de posibilidad, y al mismo tiempo, se señala a sí misma en el devenir de esa pregunta. Asimismo, sostenemos que las ficciones de infancia generan una fisura en los programas narrativos de los autores que estudiamos. En este caso, específicamente con relación a la obra de Manuel Rivas, entendemos que dicha grieta queda expuesta por una posición en el sistema, que señalaría ciertas inclusiones y exclusiones particulares. Nos proponemos, entonces, explorar algunos aspectos referidos a estas cuestiones a continuación.

### **La ficción de la memoria**

Sostiene Adriana Bonatto:

la década del noventa fue decisiva en la configuración de un nuevo tipo de relación de la sociedad española con la memoria colectiva de la Guerra Civil y de la represión durante la dictadura fascista, en concordancia, (...) con el surgimiento un poco antes de una cultura de la memoria en el ámbito internacional. (33)

Las marcas de la expansión de una narrativa centrada en la recuperación del pasado reciente comienzan a hacerse visibles en España durante la década anterior, pero es en los años noventa cuando la crítica accede a atender particularmente el fenómeno como un emergente singular.<sup>4</sup> Desde esta época y en adelante el tema se habrá instalado definitivamente en la agenda crítica del hispanismo. Así encontraremos una multiplicidad diversa de trabajos dedicados a la indagación sobre las novelas de la memoria (Luengo) con énfasis en distintas categorías clásicas: la memoria colectiva (Halbwachs), los lugares de la memoria (Pierre Nora, Ulrich Winter), la memoria cultural frente a la memoria comunicativa (Jan Assmann), la pos-

---

<sup>4</sup> «Por último, el tercer momento [en una periodización de las novelas de memoria] se corresponde con formas inéditas de elaborar el pasado surgidas a mediados de los años noventa. Por estas fechas, un grupo de escritores —jóvenes o ya consolidados— comienzan a gestar una nueva discursividad, identificada por la captación de la realidad desde perspectivas interdisciplinarias y multimediales y por la presencia de un fuerte imperativo ético y una disposición a intervenir en los debates y movimientos por la memoria» (Macciuci 2010: 47–48). Asimismo Vilavedra (2015b) identifica como emergente de lo que ocurre en términos de visibilidad de un problema que empieza a gestarse en debates colectivos, el libro de Paloma Aguilar Fernández *Memoria y olvido de la guerra civil española*, publicado tempranamente en 1996.



memoria (Hirsch). En nuestro medio, la revista platense *Olivar* dedica un número especialmente al problema de la memoria en la literatura en 2006, año del septuagésimo aniversario del comienzo de la Guerra Civil. Asimismo, Raquel Macciuci (2010) ha trabajado, entre otros aspectos, sobre una posible cartografía de la novela de memoria; Mariela Sánchez (2012) ha indagado sobre el lugar de la oralidad en la ficcionalización de la memoria y Adriana Bonatto (2014) sobre los vínculos entre memoria y género. Dar cuenta de la diversidad de los trabajos dedicados al estudio de esta tendencia narrativa, resulta una empresa descomunal en la medida en que la cantidad y la variedad de enfoques convierten el tópico en una trama que no deja de reproducirse y retroalimentarse a la par del interés sostenido por parte de los lectores y, por ende, del mercado editorial.

Nos resulta inevitable partir desde este reconocimiento (que es a la vez una suerte de sinceramiento acerca de lo transitado de un sector del camino que nos proponemos recorrer), dado que la obra de Manuel Rivas ha sido objeto de interés para la crítica (Vilavedra 2007, 2011, 2015a, 2015b; Castro-Vázquez; Sanchez 2010, 2015; Macciuci 2006; Ennis; Nichols, por mencionar sólo algunos)<sup>5</sup> fundamentalmente, en lo que respecta a sus textos que trabajan sobre cuestiones ligadas al pasado de la Guerra Civil y sus consecuencias (que son, por otro lado, sus obras de mayor trascendencia en términos de repercusión editorial).

Frente al peligro de la saturación el propio autor sostiene

¿Quién puede cuantificar si hay muchas novelas o no sobre este tema [la Guerra Civil Española], o sobre cualquier otro?, ¿no seguimos leyendo historias sobre la guerra de Troya? En ella confluyeron todos los vientos de la Historia, y aquí pasó algo similar. Nuestra guerra, como aquella, no sólo nos atañe a nosotros. Es la guerra de todas las guerras: una cruzada para unos, o el camino a la utopía para otros. (...) Lo importante es que se cuente lo que sucede con las personas en un escenario límite. (Rivas en Garrido)

El caso de su obra representa un punto significativo en el panorama de la narrativa española a partir de los noventa, dado que constituye la primera voz fuerte en gallego que indagando sobre estos problemas logra amplia trascendencia.<sup>6</sup> Esta

---

<sup>5</sup> En el transcurso de la revisión del presente trabajo para su publicación, nos encontramos con un número monográfico de la mencionada revista *Olivar* dedicado a Manuel Rivas, que compila trabajos presentados en el Coloquio Internacional celebrado en 2014 en la Universidad de Wuppertal (Alemania) que tuvo como eje la memoria histórica en la obra del autor.

<sup>6</sup> Sostiene Dolores Vilavedra al respecto: «El fenómeno que marcó un antes y un después en el tratamiento del tema en la sociedad gallega —para bien y para mal— fueron las obras de Manuel Rivas, en



apertura supone la visibilización de ciertos rasgos singulares vinculados a la construcción de una memoria desde una posición no hegemónica (en lengua no española y sobre la indagación de episodios y personajes históricos que tuvieron lugar en Galicia, particularmente).

La década de los noventa es importante en la trayectoria como escritor de Manuel Rivas dado que en 1996 gana el Premio Nacional de Narrativa con su volumen de relatos *¿Qué me quieres, amor?*, publicado en gallego un año antes. La obra incluye el texto quizás más popular del autor: «La lengua de las mariposas».<sup>7</sup> Este ingreso es de particular interés para nuestra indagación en la medida en que dicho cuento narra un episodio que tiene lugar en un breve lapso de tiempo previo al estallido de la Guerra Civil. El relato pone en el centro una escena de enseñanza y a partir de allí focaliza en el vínculo entre un niño y su maestro, un viejo republicano que abre para él las puertas del mundo del conocimiento.<sup>8</sup> La voz que narra en primera persona recuerda los orígenes y circunstancias de ese encuentro, desde una perspectiva que en ocasiones se acerca a su mirada infantil y en otras, toma distancia. Lo que se relata es la fascinación del descubrimiento: el de la belleza, expresado en el detalle de la naturaleza, y el del poder de la palabra, su capacidad transformadora, en el discurso del maestro. Esa palabra potente tiene su conclusión irónica cuando, hacia el final del relato, el maestro sea detenido y al ser interpelado para insultarlo, el niño sólo pueda proferir las palabras que ha aprendido en clase: «¡Sapo! ¡Tilonorrinco! ¡Iris!» (2011:118). Por tanto el cierre expresa la transformación producida, los efectos de la palabra en acción y de esta manera formula una teoría de la infancia en ciernes. De hecho, el título del relato habla de esto: ¿Cuál es la lengua de las mariposas y qué relación tiene con la infancia? El texto trabaja en torno esa pregunta como problema.

---

sus versiones literarias y luego fílmicas, tanto *A lingua das bolboretas* (basada, como es sabido, en varios relatos de *¿Qué me quieres, amor?*) como *O lapis do carpinteiro*. La veloz canonización de este autor gracias a estas obras produjo un efecto de retroalimentación sobre el tema, que se benefició de los premios recibidos por Rivas y, en general, de la simpatía que el autor despierta en amplios sectores sociales» (2011:1).

<sup>7</sup> El relato dio lugar a una película del mismo nombre, que en realidad combina tres relatos del volumen mencionado («La lengua de las mariposas» «Un saxo en la niebla» y «Carmiña»). El film, de 1999, fue dirigido por José Luis Cuerda y protagonizado por Fernando Fernán Gómez. El guión fue escrito conjuntamente por José Luis Cuerda, Manuel Rivas y Rafael Azcona.

<sup>8</sup> Según comenta Vilavedra (2015a), el maestro protagonista está inspirado en un personaje real, Gregorio Sanz, un maestro de Ribadeo, autor de un libro de memorias titulado *Uno de tantos. Cinco años a la sombra* (Edición do Castro, 1986). Para la autora, el hecho de que este dato que expone el cruce entre historia y ficción no haya trascendido particularmente por fuera del ámbito académico es una marca en este cuento de la búsqueda de la focalización en una dimensión emocional que acerca lo narrado al modo vivencial del relato de la memoria.





Sobre este cuento, nos interesa detenernos en una escena puntual. El niño vive el primer día de clase como una situación de terror. Ha escuchado en el seno familiar relatos sobre la violencia física de los docentes hacia sus alumnos y por eso teme. La voz que recuerda entonces dice:

El miedo, como un ratón, me roía las entrañas.

Y me meé. No me meé en la cama, sino en la escuela.

Lo recuerdo muy bien. Han pasado tantos años y aún siento una humedad cálida y vergonzosa resbalando por las piernas. (2011:107)

El miedo se transforma y toma el cuerpo. Y el recuerdo del miedo se convierte también en una sensación física que revela el cuerpo del niño, que lo convierte en un aquí y ahora. En este punto es donde se deja ver, en principio, el modo en que pasado y presente se traman: la evidencia de que el pasado solo encuentra su sentido en la medida en que expone una necesidad presente.

Esto podría leerse en línea con lo que sostiene Bonatto retomando la tesis de Gómez López-Quiñones (2006): «las novelas sobre la memoria escritas en torno al último entresiglos son novelas sobre el presente» (76), y así, afirmar que en realidad, todo relato de recuperación del pasado reciente comporta la indagación sobre un estado actual de comunidad y de cultura.

Ahora bien, si avanzamos un poco más en la lectura de este relato, la situación del miedo se resuelve con la huida del niño al monte,<sup>9</sup> su «rescate», y su regreso a la escuela al día siguiente, donde es recibido cordialmente por el maestro. Lo significativo aquí es que a continuación la escena de la clase se demora en un poema, «Recuerdo infantil» de Antonio Machado. El texto lírico pone en abismo lo que el relato escenifica. La clase, la monotonía, el estudio. Y se detiene de manera oblicua en la suspensión del miedo y lo hace a través de una figura: «Es la clase. En un cartel/ se representa a Caín/ fugitivo y muerto Abel,/ junto a una mancha de carmín...» (2011:110). La escena, de alguna manera anticipatoria del final del relato, necesita ser narrada en términos visuales. En el centro del poema, que es a su vez el centro del cuento, emerge esta expresión plástica de un mito (que es el mito bíblico pero que es a la vez el mito de las dos Españas)<sup>10</sup> que toma el espesor de una imagen que impacta sensorialmente por la mancha de carmín que horada la diada que

---

<sup>9</sup> Quizás como un gesto de resistencia de la infancia a su «normalización». Esto podría leerse en línea con el planteo de Schérer y Hocquenghem sobre las figuras del rapto y la huida en los relatos de infancia.

<sup>10</sup> Sobre el mito de las dos Españas puede verse Neushäffer.



funda el cuadro. Hay, además, un juego que se pierde en la traducción. El relato, escrito originalmente en gallego, incluye este poema en su lengua original. Por tanto, si lo que está en disputa es la condición minoritaria de una lengua y una cultura que será luego oprimida por la fuerza de los vencedores, la lengua de literatura pretende hacer algo en el centro de este relato minando precisamente su condición dominante, por lo que en términos de poesía puede decir y hacer a través de una imagen.

Se anuncia así en este cuento lo que leemos como una posición infantil en términos de posición excéntrica: el distanciamiento en función de la puesta de manifiesto de la lengua como problema y de la literatura como forma de trabajar sobre él. Pero esta línea de indagación sobre la construcción de la memoria en la literatura no será particularmente retomada por Rivas hasta mucho tiempo después. Si bien sus obras exploran los dilemas del vínculo entre ficción e historia y el lugar del recuerdo marcado por lo local (particularmente sus novelas *El lápiz del carpintero* (1998) y *Los libros arden mal* (2006)), no trabajan la tensión entre una perspectiva infantil y la mirada adulta del modo en que había ocurrido en ese primer texto.

La pregunta que nos surge en este punto de nuestro desarrollo tiene que ver con las posibilidades de ir hacia la búsqueda de lo nuevo ¿Queda algo más por decir en torno a la narrativa de la memoria en España?

### ***Las voces bajas la memoria en la fisura del yo***

Nuevas formas de concebir el trabajo de la memoria quedan expuestas en la obra de este autor y permiten leer su propuesta como un modo de revisar aquel texto que le diera amplia popularidad.<sup>11</sup> Quizás no constituya un azar en este sentido, el hecho de que sus relatos hayan sido reunidos en un solo volumen que se publicó en el año 2011 con el título *Lo más extraño*. Dicho volumen incluía, por supuesto,

---

<sup>11</sup> Dolores Vilavedra (2015a) plantea que se puede percibir una transformación en la narrativa de Rivas con relación al trabajo sobre la memoria del pasado de la Guerra Civil. Retomando el planteo de Liikanen (2010 y 2012) identifica tres modos que pueden leerse en tres textos sucesivos y respectivamente: un modo denominado «vivencial» en «La lengua de las mariposas»; un modo «reconstructivo» en *El lápiz del carpintero* y un modo «contestatario» en *Los libros arden mal*. Quedaría definir si *Las voces bajas* puede ser entendido desde la perspectiva de este último modo o si resultaría necesario identificar un modo nuevo. Intuitivamente podría sostenerse esto último, considerando un modo que revisita los tres anteriores pero desde la postulación de una actitud cercana a lo emocional del primer modo que a su vez desarticula las formas previsibles de abordaje desde la puesta de escena en un yo que impugna toda posible taxonomía en su impulso de narrar el pasado (vale decir, que al replegarse discute la posibilidad misma de una categorización crítica de este tipo y por tanto se vuelve inclasificable).



«La lengua de las mariposas». La novela en la que nos interesa detenernos particularmente ahora, *Las voces bajas*, aparece al año siguiente.

En este texto, Rivas elige demorarse en la transformación de lo infantil en un relato que trabaja la memoria desde la primera persona. Si bien el texto se expone desde el paratexto como una novela que tendría como hilo conductor al personaje de la hermana de Rivas, esto se vuelve un poco más difuso en el desarrollo por el entramado que emerge en la multiplicación de personajes y voces. Se trata más bien de una sucesión de fragmentos dispersos que son reunidos sin otro criterio más que una línea que supone el acto de recordar cronológicamente en forma de capítulos.<sup>12</sup> El carácter fragmentario a su vez impone un ritmo hecho de pausas que es factible de ser leído con relación al murmullo, la condición de las voces bajas. Nos interesa detenernos en las implicancias de esto.

El primer fragmento se titula «El primer miedo». El miedo vuelve a convocarse cuando lo que se dispone narrar es una escena de infancia. Adquiere finalmente la fuerza de una evidencia: toda posición infantil convoca el miedo a lo desconocido. El relato de este primer capítulo, que habilita el ingreso de dos figuras que atravesarán todo el texto, el padre y la madre, expone asimismo nuevamente el problema de la lengua:

La lengua gallega era de este mundo, pero había un problema con ella. Lugares, momentos y situaciones en que parecía un pecado en los labios. Vivía en la cueva de las bocas, pero de una forma excéntrica, a la manera del vagabundo que escruta el camino y la compañía antes de echar a andar. (2012:13)

La lengua se explicita ya claramente en su carácter de problema, pero es a través de las figuras de la familia donde la trama se irá construyendo en función de operar sobre esa condición problemática.

Por otra parte, y en esta línea, si bien el trabajo se realiza desde la dimensión del yo, el nombre de autor aparece de modo oblicuo a través del nombre de los abuelos: Manuel Barrós, el abuelo de Corpo Santo (41), Manuel Rivas, carpintero de Sigrás (42): «En la relación con el lenguaje, había una gran diferencia entre el abuelo labrador y el carpintero. Manuel de Corpo Santo era hablador (...). Manuel de

---

<sup>12</sup> Podría explicar este carácter fragmentario y disperso, la nota de autor que se incluye al final de la novela como «Agradecimientos». Allí se expresa que el libro tuvo como origen una serie de textos publicados bajo el título «Storyboard» en el suplemento cultural *Luces de Galicia* de la edición galaica del diario *El País*. Por otro lado, Mariela Sánchez (2015) explica que algunos episodios habían aparecido ya con anterioridad en el libro *El periodismo es un cuento* de 1997.



Sigrás era de pocas palabras. (...) Se expresaba con un morse de silencios» (43). El nombre que nos permite reconocer estos recuerdos como de índole personal está planteado de manera indirecta, pero esta condición oblicua de lo que identifica nos remite a otra condición siempre ligada a la emergencia de lo infantil: la trama de lo familiar, como si de un legado o herencia se tratara.

Resulta significativo que luego de toda una serie de textos en las que se ha trabajado sobre la operación de la memoria, el carácter subjetivo de lo recordado aparezca de modo explícito ligado a una vivencia propia tantos años después. Parece intuirse como necesario para Manuel Rivas haber recorrido un cierto camino para llegar al encuentro del yo con el nombre propio en su novelística.

La presencia de esta primera persona nos conduce a la pregunta por las condiciones de la irrupción de ese yo, cuando sus características surgen asociadas a una posición que denominamos infantil. En este sentido entendemos que una escena como la que sigue nos brindaría algunas pistas para explicar el modo en que esa posición emerge en el relato. El niño Manuel acude con sus padres a una peregrinación de Corpo Santo a San Beito. Y es allí donde se encuentra con la contundencia de los cuerpos:

Tullidos. Ciegos. Gente desfigurada. Mujeres enlutadas con criaturas en el regazo. Había visto gente que pedía limosna, pero no de esta forma coral. Impresionaba la salmodia de las voces, pero sobre todo, a la altura del niño, la expresión silenciosa, la mirada fija de los muñones desnudos. (61)

El punto de mira de un niño revela el modo en que el cuerpo punza. Y esos cuerpos hablan, emiten voces y silencios que son indiscernibles pero que interpe-lan. Lo que falta (ojos, miembros, piel, maridos, quizás algún hijo) es consecuencia de la Guerra. Lo que falta es también lo que aparece «a la altura del niño» (lo cual, significativamente además, se plantea desde un distanciamiento con ese yo infantil) ¿Qué de esos cuerpos logra entrever la mirada del niño? ¿Qué de esos cuerpos pueden decirlo a él, como espectador recién-llegado? ¿Por qué *eso que falta* puede mirarlo fijamente?

Si la memoria expone un problema ligado a la construcción de las identidades, la emergencia de lo íntimo pondría en cuestión esa posibilidad. Y entendemos que esta puerta es la que se permite abrir esta novela. «La intimidad es lo que nos impide ser idénticos» (Pardo:47), la intimidad mina la identidad. Esa falta que se des-plaza cuando lo íntimo comienza a interrogarse es el punto desde el que pretende trabajar el texto. Si entendemos con Pardo a la intimidad como una oquedad que



«abre el lenguaje en nuestra carne», agujero desde el que podemos empezar a decir yo (138), la búsqueda de Rivas revela la paradoja que se oculta bajo toda voluntad de alcanzar el estatuto de un yo–que–recuerda–al–infante–que–estoy siendo en el texto.

En línea con la concepción de una oquedad fundacional, Rivas piensa en esta novela la emergencia de su relato:

Debía ser una cosa de familia. Mi madre también era verbívora. Hablaba sola de una manera que nos fascinaba, sin ella ser consciente, incluso sin saber que la oíamos. (...) Fuera lo que fuese, era algo extraño, hechizante, sí, pero también perturbador. Era la boca de la literatura, sin avisar. (31–32)

Aquí tenemos a mi madre hablando sola. Su rostro muda. Se acalora, ríe, sus ojos se vuelven atmosféricos. (...) Y todo eso está conectado con las palabras. (...) *No puedo recordar lo que decía*, seguramente porque estaba más atento al fenómeno de la expresión que a lo que expresaba. Tengo un recuerdo intermitente, de palabras ensartadas que se mueven como abalorios, que avanzan y retroceden, giratorias. Podría decir que mi madre llevaba por fuera la corriente de la conciencia. Era un cuerpo abierto. (143. La cursiva es nuestra)

Las palabras de la madre en ese hilo de discurso enardecido se vuelven en el relato el reverso de lo propio (lo verbívoro, un organismo que se alimenta y se consume a sí mismo en el acto mismo de hablar), la acción de las palabras sobre un yo que las contempla perturbado pero que, como en el primer miedo, entiende ese momento axial como transformador.

La hipótesis sobre la boca de la literatura se profundiza especialmente en el capítulo 17 en el que se pone a dialogar los petroglifos de Galicia («la primera escritura de Galicia» —141—), con *Esperando a Godot* (Vladimir y Estragon escuchando las voces bajas, que son las de los muertos: «Estar muertas no es suficiente para ellas/ No es suficiente» —143—), con el manifiesto surrealista («Todo lleva a creer que existe un cierto punto donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo cesan de ser percibidos contradictoriamente» (143), sobre lo que se agrega: «La fuente de energía que mueve esa esperanza [la de encontrar ese punto] es lo no suficiente» —144—). El diálogo transversal que hace estallar la tradición en múltiples direcciones en las que son convocados lo ancestral junto a la historia de la literatura, desemboca en un punto que es el de lo que falta, lo que continúa desplazándose en la línea del deseo. Y ese



recorrido inmenso, que pretende expresar lo que se ha llamado «la boca de la literatura» y que une puntos tan distantes en una topografía imaginaria que no es otra que la del recuerdo, concluye:

Yo conocí muy pronto esa boca. Pero no sabía que había inspirado el grabado enigmático de los círculos concéntricos ni que aparecía descrita en el segundo manifiesto surrealista. En aquel momento era, ni más ni menos, la boca de mi madre hablando sola. (146–147)

La boca de la madre es la boca de la literatura. La boca de la literatura es un hueco–madre. Nunca mejor la metáfora de la cría humana siendo alimentada por una boca que entrega un resto para que un organismo más pequeño se alimente. Eso es, además, lo que se lee desde una posición infantil: el encuentro con la palabra desde el lugar de lo inesperado. El texto del adulto que recuerda va tras eso que falta, se suspende «a la altura del niño» para encontrar las palabras perdidas de ese hilo de discurso des–esperado.

A diferencia de lo que ocurre en otras novelas ampliamente celebradas de la serie de las novelas de memoria, la posición infantil no habilita el lugar del yo como el del investigador de lo ocurrido (pensamos fundamentalmente en *Soldados de Salamina*).<sup>13</sup> No hay verdades que revelar porque la infancia es siempre el lugar de lo incierto. Por eso no es posible hablar de este relato como un relato de iniciación. Lo infantil no puede nunca constituirse como Origen, porque esa afectualidad que se filtra bajo la forma de las voces bajas, es siempre ahora. Son las voces que no testimonian, que ya no pueden testimoniar, es el residuo de lo que ha quedado de ellas transformado en literatura. De este modo, además, el texto narrativo ya no puede poner el poema en el centro porque éste ha sido estallado, se dispersa y, como ocurre toda vez que un adulto intenta aprehender ese niño que fue, borra el centro, lo desplaza. Lo excéntrico de la posición infantil es el gesto de no ir tras la comprensión sino tras la necesidad: nunca es suficiente. No se va tras el requerimiento de «comprender» sino que se sigue un hilo por el cual lo que se reclama es precisa-

---

<sup>13</sup> «La mayor parte de los cientos de textos y películas sobre la guerra y la dictadura que han visto la luz en los últimos diez años, sean documentales o ficticios, no sólo privilegian la figura del testigo, sino que contienen una invitación directa a la afiliación por parte del público. Para facilitar este proceso, muchos textos y películas reservan un espacio retórico para el lector o espectador, incorporando el diálogo intergeneracional en su mismo formato. En los documentales, suele aparecer un joven entrevistador y, en el caso de las ficciones, un protagonista de unos 40 años que se involucra en una aventura que lo lleva a descubrir una verdad histórica y aprender una lección que le transforma la vida» (Faber en Martínez Rubio:10).



mente lo que no se comprende: es el llamado de lo íntimo. Esta nueva forma de construir memoria que se expone en esta novela de Rivas, circula en torno a esa asunción como premisa. «¿Quién puede poner límites a lo que hay que decir?» Las derivas del yo al encuentro de las voces bajas muestran que nunca es suficiente.

Por otro lado, la recuperación de la imagen del cuadro de Caín y Abel manchado de carmín en el poema de Machado permite construir una serie que culmina en esta novela de Rivas.<sup>14</sup> Se trata de una operación que dispone ese texto a la manera de pregunta. Junto al relato del recuerdo de las voces familiares, aparece toda una serie de fotografías dispersas a lo largo de la novela que se introducen sin epígrafe y sin ningún otro dato que las explique. Por la ubicación en cada fragmento podríamos inferir en algunos casos de quién se trata en cada oportunidad, pero esto no siempre es posible. Intuitivamente, diríamos que las voces bajas podrían ser las de cada uno de quienes aparecen allí. Hay un gesto deliberado de elidir la identidad. Nuevamente: porque lo que se busca es en realidad del orden de lo íntimo y no de lo idéntico. En este sentido es que el texto propone una nueva textualidad que se trama en el diálogo entre las escenas que construyen las palabras y las de las fotografías. El trabajo de puesta en vinculación de ambas manifiesta nuevamente el modo en que en el texto se piensa asimismo como texto de memoria: operando siempre desde y sobre el presente, en una acción que toma consistencia en cada lectura y que será siempre nueva e incierta cada vez.

Como la ya célebre fotografía que falta en *La cámara lúcida*, en este texto también falta una fotografía. Pero el gesto va aún más allá. La familia Rivas-Barros posee en su álbum un solo retrato familiar. En ella están todos con gesto adusto, mirando recelosos. Esa fotografía (que tampoco aparece en el texto) dialoga con otra, una que nunca existió. Una foto en la que todos los miembros de la familia posan sonrientes ante un fotógrafo que hace la toma, pero que luego desaparece. Es una foto potencial, una foto que podría haber sido. La voz narradora imagina que el fotógrafo «Abre un cuarto de revelado donde están los recuerdos áureos de todas las fotos que no hizo. Allí estamos nosotros, sonrientes, unidos como nunca» (139). Sin embargo, la palabra la crea. Y por tanto puede adquirir espesor y consistencia

---

<sup>14</sup> Habría que contemplar asimismo en esta serie la fotografía de carácter documental que se inscribe al comienzo de la novela *Los libros arden mal*. Se trata de una fotografía en sepia del momento de la quema de libros en la Dársena de A Coruña. Su condición documentaria se resignifica en el diálogo que establece con las voces que emergen a lo largo del texto, desde las que se construye nuevamente el episodio pero desde una multiplicidad de miradas que revelan la complejidad que supone todo relato del pasado y las dificultades del deslinde entre historia y ficción, o dicho de otro modo, el modo en que se interpenetran en estos relatos en los que la memoria se pone a trabajar literariamente.



en el recuerdo que la convoca. Su existencia no-material, no sustancial, es la metáfora de lo que la infancia puede en la literatura.

En conclusión, la posición infantil como posición excéntrica revela para nosotros un nuevo modo de trabajar sobre la memoria que no va tras la recuperación de los hechos del pasado en función de no perderlos, sino que intenta rastrear en lo que existe la huella de lo que nunca se ha tenido.

Para finalizar, proponemos en este momento algunos lugares de síntesis provisorios con relación al desarrollo. El punto de partida de nuestro trabajo fue la intuición de que en ninguna obra de las que pueden incluirse en la serie de sus relatos de la memoria, Rivas trabaja sobre la puesta en escena de un niño desde un juego de distanciamiento y acercamiento a la mirada infantil, como lo hace en «La lengua de las mariposas» y *Las voces bajas*. El objetivo de nuestro trabajo apuntó a reflexionar sobre qué es lo que se modifica del planteo de un texto a otro y qué se juega en un relato de la memoria que dispone de lo infantil como dispositivo para dinamitar visiones y modos cristalizados a la hora de decir el pasado.

El recorrido expuso en esta línea: 1. el desplazamiento del foco hacia el presente a partir del trabajo del yo; 2. la gestación de una posición infantil que emerge como problema en la dimensión de lo íntimo; 3. el modo en que «lo familiar» moviliza toda posición infantil exponiendo una *falta* que finalmente se moviliza en pos de su transformación «en otra cosa»; 4. la creación de una nueva textualidad en el diálogo entre la escritura y la imagen que no busca decir el pasado sino tomar un espesor presente, y por tanto, se *presenta* como siempre abierta. Esto podría pensarse como un nuevo emergente que comienza a fisurar la estabilidad de la serie en términos generales.

## Bibliografía

### Textos literarios

- Rivas, Manuel** (2011). «La lengua de las mariposas». *Lo más extraño*. Madrid: Alfaguara, 105–118.
- . (2012). *Las voces bajas*. Madrid: Alfaguara.

### Textos teóricos y críticos





- Assmann, Jan** (1988). «Collective Memory and Cultural Identity» [en línea]. *New German Critique* 65, 1995, 125–133. Consultado el 23 de mayo de 2016 en [http://kultura-pamieci.pl/wp-content/pliki/literatura08/assman\\_collective\\_memory.pdf](http://kultura-pamieci.pl/wp-content/pliki/literatura08/assman_collective_memory.pdf)
- Albert, Mechthild** (2006). «Oralidad y memoria en la novela memorialística», en Ulrich Winter, editor. *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 21–38.
- AA. VV.** (2015). «Monográfico sobre memoria histórica en la obra de Manuel Rivas». *Olivar* 16, 24 [en línea]. Consultado el 25 de agosto de 2016 en <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/index.php/Olivar/issue/view/304>
- Barthes, Roland** (1980). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1990.
- Bonato, Adriana Virginia** (2014). *Género, literatura y memoria en la España del último entresiglos. Eduardo Mendicutti, Rosa Regàs y Rosa Montero*. Tesis de Doctorado [en línea]. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Consultado el 16 de mayo de 2016 en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1074/te.1074.pdf>
- Castro-Vazquez, Isabel** (2004). *El lenguaje ecológico de Manuel Rivas: retranca, resiliencia y reexistencia*. Tesis de Doctorado [en línea]. Florida, Florida State University.
- Didi-Huberman, Georges** (2009). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada, 2012.
- Ennis, Juan Antonio** (2010). «La frágil materialidad de la literatura. Acerca de *Los libros arden mal*, de Manuel Rivas». *Arbor* 186, 207–229.
- Garrido, Benito** (2012). «Manuel Rivas: el murmullo literario de “Las voces bajas”». Entrevista [en línea]. *Culturamas*. Consultado el 15 de abril de 2016 en <http://www.culturamas.es/blog/2012/11/16/manuel-rivas-el-murmullo-literario-de-las-voce-bajas/>
- Halbwachs, Maurice** (1950). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- Hirsch, Marianne** (1997). *Family frames: Photography, narrative and posmemory*. Cambridge/Londres: Harvard University Press.
- Link, Daniel** (2014). «La infancia como falta». *Cuadernos LIRICO* 11 [en línea]. Consultado el 15 enero 2015 en <http://lirico.revues.org/1798>
- Luengo, Ana** (2004). *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*. Berlín: Tranvía.



- Lyotard, Jean-François.** (1990). «Voces». *Lecturas de infancia*. Buenos Aires: Eudeba, 1997, 129–152.
- Macciuci, Raquel** (2006). «La lengua de las mariposas: de Manuel Rivas a Rafael Azcona (o el golpe a la República de los maestros)». *Revista Espacios* 2, 186–202.
- . (2010). «La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un Itinerario», en Raquel Macciuci y María Teresa Pochat, directoras. *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: Del lado de acá, 17–49.
- Macciuci, Raquel y María Teresa Pochat** (Coords.) (2006). *Olivar. Número monográfico Memoria de la Guerra Civil Española* 7, 8.
- . (Drs.) (2010). *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: Del lado de acá.
- Martínez Rubio, José** (2013). «Identidades enlazadas. Memoria, democracia e indignación: diálogos intergeneracionales en la España del siglo XXI» [en línea]. *Olivar* 14, 20. Consultado el 2 de mayo de 2016 en <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar>
- Neushäffer, Hans-Jörg** (2006). «La memoria del pasado como problema epistemológico: adiós al mito de las “dos Españas”», en Ulrich Winter, editor. *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 145–153.
- Nichols, William** (2006). «La narración oral, la escritura y los “lieux de mémoire”. *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas», en Ulrich Winter, editor. *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 155–175.
- Nora, Pierre** (1989). «Between Memory and History: Les lieux de Mémoire» [en línea]. *Representations* 26, 7–24. Consultado el 20 de mayo de 2016 en [https://www.jstor.org/stable/2928520?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/2928520?seq=1#page_scan_tab_contents)
- Pardo, José Luis** (1996). *La intimidad*. Valencia: Pre-textos.
- Sánchez, Mariela** (2010). «Los marcos orales de la memoria en la narrativa del último entresiglos: *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas, *Las esquinas del aire* de Juan Manuel de Prada y *Soldados de Salamina* de Javier Cercas», en Raquel Macciuci y María Teresa Pochat, directoras. *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: Ediciones del lado de acá, 129–152.
- . (2012). *Transmisión oral en la narrativa española contemporánea: Un recurso para la construcción de la memoria de la Guerra Civil y del franquismo*. Tesis de Doctorado [en línea]. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de



- Humanidades y Ciencias de la Educación. Consultado el 16 de mayo de 2016 en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.748/te.748.pdf>
- . (2015). «Memorias en voz baja. Transmisión oral intergeneracional: de *Os libros arden mal* a *As voces baixas*». *Olivar* 16, 24 [en línea]. Consultado el 25 de agosto de 2016 en <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/index.php/Olivar/issue/view/304>
- Schérer, René y Guy Hocquenghem** (1976). «Primer episodio: El rapto» y «Segundo episodio: El niño prohibido». *Co-ire. Albúm sistemático de la infancia*. Barcelona: Anagrama, 1979, 9–46 y 53–72.
- Vilavedra Fernández, Dolores** (2007). «Valencias identitarias e canon literario: o caso de M. Rivas». *Antípodas* 18, 47–61.
- . (2011). «Memoria y postmemoria: La elaboración literaria de la guerra civil en la narrativa gallega». *Actas II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas: Diálogos Transatlánticos* [en línea]. Consultado el 20 de mayo de 2016 en [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.2803/ev.2803.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2803/ev.2803.pdf)
- . (2015a). «Do vivencial ao contestatario: a evolución no tratamento da guerra civil na narrativa de Manuel Rivas». *Estudos dedicados a David Mackenzie* [en línea]. Consultado el 29 de agosto de 2016 en [http://www.academia.edu/14066615/Do\\_vivencial\\_ao\\_contestataro\\_a\\_evolu%C3%B3n\\_no\\_tratamento\\_da\\_guerra\\_civil\\_na\\_narrativa\\_de\\_Manuel\\_Rivas](http://www.academia.edu/14066615/Do_vivencial_ao_contestataro_a_evolu%C3%B3n_no_tratamento_da_guerra_civil_na_narrativa_de_Manuel_Rivas)
- . (2015b). «Literatura en el espacio público. Rivas y su obra: un punto de inflexión en la recuperación de la memoria histórica». *Olivar* 16, 24 [en línea]. Consultado el 25 de agosto de 2016 en <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/index.php/Olivar/issue/view/304>
- Winter, Ulrich** (2006). *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana.



## Derivas conceptuales (un borrador)<sup>1</sup>

ANALÍA GERBAUDO

Universidad Nacional del Litoral – CONICET

analia.gerbaudo@conicet.gov.ar

agerbaudo@fhuc.unl.edu.ar

### Resumen

Este artículo precisa algunas de las categorías teóricas involucradas en tres proyectos temáticamente ligados: el que desarrollo como Investigadora del CONICET (Tema: *Fantasías de nano-intervención de los críticos-profesores en la universidad argentina de la posdictadura 1984-1986*), el enmarcado en el Proyecto de Investigación Plurianual (PIP-CONICET) dirigido por Miguel Dalmaroni y Judith Podlubne (*La resistencia a la teoría en la crítica literaria en Argentina. Algunos episodios desde 1960 hasta la actualidad*) y el transdisciplinar dirigido por Gisèle Sapiro (*International Cooperation in the Social-Sciences and Humanities: Comparative Socio-Historical Perspectives and Future Possibilities –INTERCO SSH–*).

Las categorías en cuestión son «fantasía de nano-intervención», «resistencia» y «cuento». Este trabajo justifica apropiaciones conceptuales y ensambles teóricos realizados en función de afinar instrumentos empleados para interpretar datos que exigen de aportes provenientes de diferentes disciplinas entre las que se destacan la teoría literaria, la sociología y la filosofía. Exigencia motivada en la necesidad de complejizar los análisis y el alcance de la hipotetización.

*Palabras clave:* fantasía / nano-intervención / resistencia / cuento/ bucles extraños

---

<sup>1</sup> Agradezco a Verónica Gómez, María Fernanda Alle y Sergio Peralta los comentarios al momento de discutir este artículo.



*Vous voyez, ce que j'avance ici a encore et toujours la forme du double  
bind: ni seulement ceci ni seulement cela, ceci et cela étant  
contradictoires, il faut ceci et cela, de ceci à cela, etc.  
Derrida, Ja, où le faux-bond*

### **Bucles y más bucles...**

Este escrito continúa una conversación sostenida con Marcelo Topuzian en el *II Coloquio de investigaciones del CEDINTEL* alrededor del concepto «fantasía» tal como se inscribe en la compleja trama categorial exigida por mis investigaciones situadas en una indecible zona de borde disciplinar. En esta ocasión no vuelvo sobre las decisiones metodológicas tomadas (cf. Gerbaudo 2014a, 2015, 2016a, 2016b) sino que preciso cómo uso los conceptos «fantasía» y «resistencia» en un cruce que pone en diálogo a Jacques Derrida, Avital Ronell y Slavoj Žižek.

Pero además, detectar y analizar las «fantasías» (Žižek 1999) de «nano-intervención» (Ronell 2008, 2011) de los críticos que enseñaron literatura argentina y teoría literaria en la universidad pública en la Argentina de la posdictadura (cf. 2012a, Antelo) centrándome en sus programas y clases en diálogo con los «cuentos» (Nofal 2012, Vidarte, Derrida y Fathy) sobre estas prácticas (recogidos tanto en entrevistas —cf. Bourdieu 1984, Laclau— y consultas —McGee Deutsch— como en las mismas clases, introducciones a libros, etc.), requiere ajustar el sentido dado a cada uno de estos términos a la luz de otras investigaciones del campo expandido de las ciencias sociales y humanas. Esa tarea es la que esta presentación ensaya.

### **Algo más sobre cuentos, resistencias y fantasías de nano-intervención**

En los trabajos enmarcados en los tres proyectos referidos en el resumen de este escrito, parto de la categoría «cuentos de guerra» que Rossana Nofal (2012) acuña para analizar textos situados entre el testimonio y la literatura y realizo un desplazamiento: si bien la noción se ha empleado para caracterizar novelas que ficcionalizan la lucha armada en la Argentina de los años setenta (cf. Nofal 2014, Daona), me apropio del concepto de «cuento» para leer los relatos introducidos tanto en entrevistas, encuestas, consultas, homenajes como en libros, artículos, tesis (las presentaciones, los epílogos y los exergos suelen ser los espacios donde se insertan estas narraciones), clases, etc. «Cuentos» (Fathy 2000:129) entendidos



como «trazados narrativos» (Laclau:12) encarnados por un «actor» (Derrida 2000:74) que monta un «personaje» (74). Trazados narrativos respecto de la «propia vida» (Laclau:11) vuelta texto. Un texto para cuya caracterización apelo a los aportes de Jacques Derrida junto a Safaa Fathy a propósito del film *D’ailleurs, Derrida* (Fathy 1999).

A partir de la obra de Derrida y en explícita deuda con su pensamiento, Fathy intersecta dos auto-bio-cinematografías desde un texto (1999) que dislocar cualquier pretensión de encuadre genérico mientras compone una «poética de la filosofía de Derrida» (Fathy 2000:131)<sup>2</sup> con sello propio. Un film que a la vez motiva otro texto inclasificable escrito a cuatro manos en el que, junto a Derrida, vuelve sobre el estatuto estético y sobre los problemas teóricos que ese singular trabajo suscita: el film «no se autoriza ni en la Verdad ni en la Realidad (como un Documental puro con testigos oculares) ni en la libre Soberanía de una Ficción» (Derrida y Fathy:15). Desde la muy desconstruccionista lógica del «ni... ni...» remarcan que el film se quiere, por lo menos, «entre los dos» géneros, al modo de «un pasaje sin modelo y sin mapa» (15): recordemos que es la fantasía que Derrida localiza en la literatura de poder «decirlo todo» (1989, 1998a) la que habilita «la loca pretensión de ser a la vez Actor y Testigo» (Derrida y Fathy:15) o, como dirá más adelante, «persona» y «personaje» (Derrida 2000:74) sin que pueda separarse en ninguna de sus actuaciones (es decir, en ninguna de las *performances* que sus textos realizan) cuando se trata de uno u otro. Diseminatoria oscilación que el escrito sobre el film teoriza de modo impecable mientras genera «bucles extraños» (Hofstadter) de recursividad infinita dado su carácter enrevesado en términos de género y de tensión enunciativa respecto de quién se hace cargo de la palabra (in-distinción multiplicada por la superposición de las voces de Derrida y de Fathy). «Yo mismo interpreté al Actor», resalta Derrida. Y agrega: «un Actor que, en definitiva, interpretaría mi papel» (74), es decir, un actor que representaría al mismo Derrida. «La persona o el personaje que soy, alternativa o simultáneamente» (74) son algunos de los indecibles del film reforzados por afirmaciones del tipo «divorcio entre el Actor y yo» (74), «el divorcio entre el Actor y yo, entre los personajes que interpreto y yo, entre mis roles y yo, entre mis «partes» y yo, comenzó en mí mucho antes que el film» (75). Una tensión que «reproduce el divorcio entre yo y yo, entre más de un yo, entre yo y mis roles «en la existencia», «en otra parte» que en el film. Entre yo y las imágenes de mi» (75).

---

<sup>2</sup> Si bien hay traducción al español por Antonio Tudela (*Rodar las palabras. Al borde de un film*. Madrid: Arena, 2004), uso mi versión.



Como en toda su obra, Derrida juega deliberadamente con estos indecibles, aunque en este caso la diseminación se potencia por tratarse de un escrito de borde sobre un texto también de borde centrado en su figura pública (carácter enredado de las jerarquías que lo vuelven particularmente útil para ajustar el concepto de «cuento» a los fines de explotar su productividad heurística en los tres proyectos ya mencionados). Un escrito que, por otro lado, se compone a partir de los cuentos que tanto Derrida como Fathy cuentan sobre esa composición cinematográfica y que, lejos de contribuir a una mitología heroica del personaje (tendencia usual en trabajos de este tipo), lo desnuda en sus momentos de ofuscación, capricho, enojo y de obsesiva vigilancia sobre el devenir de ese cuento cuya hechura también pretende regular (cf. Fathy 2000:135, 159).

A propósito del film, Derrida escribe un texto de título ambiguo: «Lettres sur un aveugle. *Puntum caecum*». Al momento de traducir «Lettres» se oscila (tal como oscila el traductor de la versión al español circulante) entre «cartas» y «letras»: «cartas» que pueden no llegar a destino (obsesión que atraviesa la sollicitación derrideana de los postulados lacanianos alrededor del clásico cuento de Poe, «La carta robada» —cf. Derrida 1972a, 1978, 1980—)<sup>3</sup> y «letras» de un abecedario que se usan como hilo estructurante de este escrito: arbitrariamente Derrida ordena su texto a partir de palabras que siguen el orden alfabético. Una o dos se escogen entre otras que condensan sentidos del film aunque estas otras palabras descartadas se enuncian en una verdadera actuación de la lógica de la *différance* y, con ello, del carácter artefactual de todo texto. Si con la primera letra y la primera palabra, con «A» de «aveugle», no hay oscilación es porque allí localiza «la metonimia de las metonimias» del film y, me permito agregar, de su propia obra («más allá de»<sup>4</sup> la

---

<sup>3</sup> Recordemos que Derrida observa que en el «Seminario sobre *La carta robada*» Lacan llega a conclusiones que el cuento de Poe no autoriza. Además del problema de los límites de la interpretación hay en esta sollicitación una pugna por la herencia freudiana (cf. Gerbaudo 2007). Por ejemplo, Derrida acusa a Lacan de no ser sensible al complejo cultural en el que producía y que requería otro tipo de intervención en las lecturas (1972a:115). Observación discutible dado que es imposible responder de modo uniforme a la pregunta de cuál es el modo más adecuado de hacerse cargo de las interpelaciones provocadas por los textos que conforman una cultura. Por otro lado cabe revisar, a la luz de las durísimas lecturas de Žižek sobre la posición derrideana (1992:22–31; 1994:285–304), si no hay un problema de inconmensurabilidad categorial de base en el seno de esta polémica diferida en torno de la controversial expresión lacaniana «una carta siempre llega a su destino».

<sup>4</sup> Uso reiteradamente esta expresión para volver sobre los pasajes de los textos de Derrida–lector de Derrida: si heredamos fielmente sus postulados, es importante distanciarnos de sus representaciones sobre su trabajo y de la prescriptiva que en algunos fragmentos desliza respecto de su lectura. Una distancia no caprichosa sino inspirada en sus escritos sobre la herencia, la apropiación y la fidelidad infiel (cf. 2001). Una distancia que ejercemos, por ejemplo, cuando muy a su pesar, hablamos de su desconstrucción como un programa–no–programático (2007, 2013). Una distancia que, a contrapelo de lo sos-



que él identifica como tal: la circuncisión —2000: 82—). Si la visión en la ceguera había obsesionado a Paul De Man, ese crítico atormentado por un pasado que pudo mantener oculto mientras vivió y al que parecía subrepticamente aludir cada vez que justificaba y volvía a justificar teóricamente el trabajo sobre este tópico (cf. 1970, 1983),<sup>5</sup> no con menos intensidad ha atrapado a Derrida: *Punctum caecum* es el subtítulo que elige para este escrito plagado de bucles extraños. Cautivado por lo que pueden con la lengua los escritores ciegos que admira (entre los que se cuentan Borges y Homero, entre otros —cf. 1998b—) construye, como Hélène Cixous (1998), autofiguras que habilitan su inclusión en ese colectivo (cf. Derrida 1990a). Con la misma insistencia subraya su pertenencia a otro cada vez que recuerda su condición de circunciso, de portador de una marca de esa indeleble escritura en el cuerpo que con-funde con la condición de toda lectura (cf. Derrida 1991a). El corte, la inscripción en el corpus, en el cuerpo, en definitiva, en el texto (en cada texto, en todo texto): «Y si una metonimia fragmenta un corpus o un cuerpo, si juega entre el todo y la parte, separando esta de aquel para que tenga su lugar por delegación o sustitución, entonces la circuncisión no es una metonimia entre otras. Es la metonimia de las metonimias» (2000:82).

Derrida vuelve sobre el estatuto genérico indecible de *D'ailleurs*, *Derrida: ese film en el que se ve al «Actor» en esa casa que habitó «Derrida», en las aulas donde*

---

tenido por algunos de sus herederos, permite identificar su cuidado en no desautorizar, sin más y para todo contexto y circunstancia, los nacionalismos–no–nacionalistas(cf. Derrida 2000:74).

<sup>5</sup> Vale la pena citar, en este sentido, dos pasajes. El primero está tomado del primer prólogo que escribe en 1970 para *Visión y ceguera*; el segundo, del que escribe para su reedición de 1983. En 1970 De Man enfatiza que «la visión (*insight*) que deriva de la práctica crítica influye sobre nuestra concepción de la historia literaria» (3) mientras introduce una posición sobre la interpretación que contrasta las tesis derrideanas con las hermenéuticas mientras delicadamente, y desde su conocida distancia irónica, se acerca a las primeras. En el prólogo de 1983, mientras justifica los criterios seguidos para la nueva edición aumentada y revisada de su libro, desliza un comentario ambiguo que, leído a la luz de los descubrimientos de Orwin De Graeff (cf. Derrida 1984 [1988]), deja entrever cómo vida y obra se entrelazan de manera inextricable. Un lazo que se construye soportando la muy porosa demarcación entre visión y ceguera en la lectura de textos, en la vida misma: «No soy dado al autoexamen retrospectivo y afortunadamente olvido lo que he escrito con la misma alacridad con que olvido las malas películas —aunque, como con las malas películas, ciertas escenas vuelven a veces para avergonzarme y perseguirme como un remordimiento de conciencia. Cuando uno se imagina haber sentido el efecto estimulante de la renovación, es desde luego uno mismo el último en saber si el cambio se produjo en realidad o si sólo se están repitiendo, de un modo ligeramente distinto, obsesiones anteriores y sin resolver» (1983:6). Repongo los dos pasajes citados en la lengua en la que fueron escritos: «I have indicated (...) how the insight derived from critical practice influences our conception of literary history» (1970:ix); «I am not given to retrospective self-examination and mercifully forget what I have written with the same alacrity I forget bad movies —although, as with bad movies, certain scenes or phrases return at times to embarrass and haunt me like a guilty conscience. When one imagines to have felt the exhilaration of renewal, one is certainly the last to know whether such a change actually took place or whether one is just resting, in a slightly different mode, earlier and unresolved obsessions» (1983:xii).





enseñó, en su seminario sobre el perdón. Un texto que roza una «verdad realista» que «no excluye en absoluto la ficción» (78): «por el contrario», remarca, «esta surge, totalmente nueva y recién nacida, de cierta alianza entre el documento y el simulacro» (78). Y agrega: «el Actor lo sugiere desde el primer segundo: la sola selección, dice en síntesis, el solo corte, la sola finitud de las imágenes engendra otra cosa que una simple reproducción de lo verdadero» (78). Se lee allí no sólo el carácter arte–factual de toda re–presentación sino también una de las paradojas de «la identidad o más bien, de la identificación» (78): los «puntos ciegos» del film y de su obra (de toda obra). «No hay autobiografía si ella supone una identidad pre–existente que se va a exponer, a explicar, a desvelar» (2004:87), aclara en el Seminario que dicta junto a Cixous en el *Centre Dona i literatura* de la Universidad de Barcelona en 2002. E inmediatamente enfoca el problema desde el ángulo opuesto mientras descalabra cualquier fantasía de identificación más o menos fija o sólida realizada *a posteriori*: «tampoco [hay autobiografía] si supone que una identidad se va a constituir, a fin de cuentas, a través de la escritura» (87). Junto al subrayado del carácter indecible de esta cuestión se lee la valoración derrideana, su ratificación de la potencia de estas zonas paradójicas para la lectura, para el análisis (para toda lectura, para todo análisis): «La escritura no parte de una identidad y no desemboca en una identidad. (...) Uno no se encuentra ni al principio ni al final; más bien uno se encuentra allá, precisamente, donde uno no se encuentra» (87). Una tesis que ratifica uno de los pasajes teóricamente más contundentes y poéticamente más bellos de «Circonfesión». Un pasaje sobre la fuga de toda certidumbre cada vez que alguien dice «yo» («yo confieso», «yo juro decir la verdad y nada más que la verdad», «yo, la peor de todas»)<sup>6</sup> Una fuga que se activa cada vez que alguien, en definitiva, (se) confiesa, testimonia, cuenta un cuento sobre sí: «nadie sabrá jamás a partir de qué secreto escribo, y que yo lo diga no cambia nada» (1991a:218).<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Este juego con las fórmulas del testimonio (cf. Derrida 1998), la confesión (Zambrano, Derrida 1991a) y la autobiografía (Derrida 1974, 1991a, 2000, 2004) es el puntapié para solicitar los protocolos institucionales desde los que se les confiere valor artístico o jurídico o histórico junto al carácter poroso de los límites que sostienen la taxonomía (las expresiones deliberadamente aluden a la confesión arrancada desde una intrincada y oscura metafísica de poder; por ejemplo este problema se evoca a través de la construcción del personaje de Sor Juana Inés de la Cruz por Octavio Paz, primero, y por María Luisa Bemberg, un poco después, desde sendos «cuentos» (sendas bio–grafías ficcionalizadas a partir de la base documental que Paz recoge y que luego Bemberg evoca).

<sup>7</sup> Para esta cita tomo la paginación de la versión al español de María Luisa Rodríguez Tapia pero esbozo la propia traducción a partir del original en francés tomado de la cuidada biografía de Derrida escrita por Benoît Peeters (7).



Este texto legible como una «teoría»<sup>8</sup> sobre la auto-bio-grafía desliza una distinción entre el «acontecimiento» (cf. Derrida 1993, 2003a, 2003b) y pequeños hechos domésticos, insignificantes en términos colectivos pero nodales en el marco de ese universo singular e intransferible que se compone alrededor de una vida: el detalle de una baldosa mal colocada que llamaba su atención desde la infancia y que todavía sigue allá, en su antigua casa de El Biar; el descubrimiento del color del arroz durante su primer viaje a París (Derrida cuenta que es entonces cuando nota «que el arroz era blanco»: «mi madre lo hacía cocinar siempre en *azafrán*. Palabra que en árabe quiere decir “amarillo”» —2000:94—). Relatos sobre hechos ínfimos que trascienden parcialmente su carácter individual cuando ese sujeto que los trae a la escritura los incluye a su vez en un relato y en una textualidad de dimensiones monstruosas sobre la experiencia de la extranjería, el venir «de otra parte» y el necesario mirar «desde otro punto de vista», tal como deliberadamente resalta el in-traducible título del film. Dejo esta parte del texto en francés para mostrar cómo esta insistencia se calibra no sólo tópicamente sino también desde el trabajo con la lengua. *Double-bind* que atraviesa su escritura y la vida misma que la comprende (a través de bucles extraños generados por la lengua puesta en movimiento en sus relatos, Derrida actúa la derrota de todo metalenguaje que se pretenda neutral y neutro, objetivo y meramente descriptivo):

Un adverbe, «ailleurs», qui signifie *en un autre lieu (aliore loco)* ou dans une autre direction (*aliorsum* ou *alivorsum*), voici qu'il est aiguillé vers l'autre adverbe «d'ailleurs» (c'est-à-dire: entre parenthèses, d'autre part, de surcroît, d'un autre point de vue (...)).

On l'aura noté: «je suis d'ailleurs», ou «je viens d'ailleurs» n'a aucun rapport avec le «d'ailleurs». Mais la conjonction des deux sens ou la combinatoire des deux fonctions aura peut-être signé tout ce que je fais, tout ce que je suis —dans la vie et dans les textes. D'où la «vérité» du film et de son titre. D'ailleurs, n'est-ce pas mon destin? Je suis (venu) d'ailleurs et je procède presque toujours, quand j'écris, par digression, selon

---

<sup>8</sup> En otros lugares he desarrollado las prevenciones necesarias al momento de hablar de «teoría» o de «conceptos» derivados de las formulaciones derrideanas (cf. Gerbaudo 2012b, 2014b). Sin embargo cada vez que identifico en sus escritos una tesis derivada de un detalladísimo y obsesivo trabajo sobre un texto que puede expandirse a «todo texto», a «toda obra», intento mostrar cómo, a pesar de sus prevenciones, pueden identificarse en su trabajo inscripciones categoriales y la formulación de una «teoría» (una singular «teoría» que atiende a la excepción y que, justamente por ello, se vuelve potente para leer el arte: contra la estandarización de parámetros homogéneos, Derrida se interesa por las zonas de diseminación del sentido, por los usos del lenguaje que se esfuerzan al punto de tensar la lengua hasta su im-posible traducción, por los impredecibles e incalculables «acontecimientos» retórico-poéticos).



des pas de côté, additions, suppléments, prothèses, mouvements d'écart vers les écrits tenus pour mineurs, vers les héritages non canoniques, les détails, les notes en bas de page, etc. Tous mes textes pourraient commencer (donc sans commencer), et le font, en effet, par une sorte de «d'ailleurs...» marginal. Imaginez cette situation, ce scénario, une *apostrophe* en somme (car le plus remarquable dans la formation de l'expression «d'ailleurs», c'est aussi l'apostrophe, n'est-ce pas, une autre, l'élosion de la voyelle, l'ellipse de la voix): vous voici donc apostrophé(e) par quelqu'un que vous n'avez encore jamais vu ni entendu, que vous rencontrez pour la première fois et qui s'adresse aussitôt à vous pour vous dire, dès son premier mot: «d'ailleurs...». Comme s'il enchaînait ou annonçait un écart, poursuivant ou interrompant une conversation, déjà en cours, depuis le temps d'un ressassement immémorial. Il vous connaît, depuis le temps d'un ressassement immémorial. Il vous connaît depuis toujours, il n'a cessé de rompre mais le fil n'est pas perdu. D'ailleurs, ce serait ça l'idée du film, n'est-ce pas, une idée de moi qui vient d'ailleurs, une idée de moi qui ne vient surtout pas de moi. (2000:104-105)

Por su parte Fathy aporta algunos otros elementos para pensar las vueltas de los sujetos sobre sí y los textos que resultan de esa experiencia. Es decir, vuelve sobre el objeto tangible que materializa esa operación: los textos, los restos, el conjunto de huellas que quedan de esas travesías y que permiten entrever, sólo a tientas, algo de lo que pareciera localizarse en un siempre dubitativo «origen».

El primero de estos aportes explora la relación entre memoria, recuerdo y traición a partir de dos operaciones. Una centra su atención en objetos: «el piano, la foto y la bañadera en el jardín (...) cristalizan un tiempo de otro tiempo, de lo que ya ha tenido lugar y que existe aún bajo el estado de ruina» (2000:40). La otra vuelve sobre el carácter siempre fragmentario, incompleto y ficcional del recuerdo: «la memoria nos constituye y nos traiciona a la vez y el recuerdo no es sino su sustitución herida» (40). Fathy se detiene en el recuerdo distorsionado que el Derrida-adulto tiene sobre la dimensión de un espacio calibrado desde el cuerpo, la mirada, las percepciones y las experiencias del Derrida-niño: «Jacques la llama el “gran templo”, la “gran sinagoga”. Le parecería, imagino, muy grande cuando él y su hermano eran niños (los ojos de los pequeños ven todo enorme) y luego ha quedado como era para sus ojos de niño» (49). Junto a esta dimensión recalca otra ligada a las diferentes aprehensiones por distintos sujetos de un mismo espacio o de un mismo hecho con las consiguientes derivas para los textos desprendidos de esas experiencias. Aprehensiones siempre in-completas de un todo inaprensible: «aun cuando dos personas se encuentren en un mismo lugar y en el mismo momento, no



tendrán jamás la misma percepción ni el mismo recuerdo, ni del instante ni del lugar» (53).

Otro aspecto que resalta es la superposición de «napas y napas de tiempo» (57) en cada relato que desde el presente evoca el pasado mientras ineludiblemente deja entrever una posición sobre lo por-venir. Napas que alojan restos en perpetua transformación (64) presentados a partir de una puesta en escena que «esconde más de lo que muestra» (129): «*Shutyoureyes and see*» es la frase del *Ulises* de Joyce que atraviesa los textos que escribe en este libro junto a Derrida. Vuelta circular sobre la compleja relación entre visión y ceguera (obsesión derrideana a la que el film de Fathy le dedica más de una secuencia): «*Shut your eyes and see. ¿Ver a quién o qué con los ojos cerrados? La verdad que no puede ser sino ficción, (...) el yo siempre otro*» (167).

Si rodeo con este conjunto de observaciones teóricas al concepto de «cuento» no es sino para advertir respecto de las precauciones epistemológicas que median mi uso de los «datos» tomados de trazados narrativos. Decisión sostenida en tres razones: en primer lugar, evita (con)fundirlos «cuentos» con fuentes que prueben, sólo con su enunciación, la «verdad» de lo enunciado; en segundo lugar, advierte sobre articulaciones, desarticulaciones, agregados, solapamientos, insistencias, etc., respecto de las prácticas a las que aluden. En tercer lugar, traer el concepto de «cuento» de las formulaciones aportadas desde los estudios de memoria tal como se recortan en Argentina desde el campo literario (cf. Nofal 2009a, 2015; Daona 2015) es heurísticamente fértil porque complejiza las preguntas al momento de analizar las «fantasías de nano-intervención» alrededor de las prácticas de los críticos que enseñaron Literatura argentina y Teoría literaria en la universidad pública de la posdictadura (tal como vengo haciendo desde 2010): preguntas sobre autofiguraciones, estereotipos lacerantes o románticos, mitologías, etcétera.

Esta diferenciación de las fuentes documentales (por ejemplo, programas de cátedra, clases transcritas, libros, artículos, etc.) y las reconstrucciones narrativas leídas en términos de «cuentos» (alojadas también en pasajes de libros, tesis, clases transcritas, etc., pero principalmente en entrevistas, consultas y encuestas) afina el tratamiento del conjunto de los materiales en los que se apoya la investigación dado que explota tanto lo que los documentos exhumados revelan en términos de operaciones de los «agentes» (Bourdieu 1987, 1997) como lo que los cuentos aportan en términos de «fantasías» sobre esas intervenciones (más allá de las que se desprenden de las operaciones efectivamente realizadas). Dicho rápidamente a través de un ejemplo: una distinción entre cómo se intervino sobre contenidos, importaciones, apropiaciones, etc., y los cuentos que se cuentan tanto respecto de motiva-



ciones y deseos que llevaron a tomar esas decisiones como respecto de las decisiones mismas. Una distinción que se realiza entre pasajes de textos más que entre textos en bloque. Por ejemplo, en una clase pueden descubrirse tanto pasajes que constituyen verdaderas apropiaciones teóricas, importaciones, etc., como cuentos sobre esas mismas operaciones. Cuentos que se analizan desde el hilo de las autofiguraciones que van desde las heroicas hasta las condescendientes pasando por las culposas, las implacables, etc. (un tipo de asedio similar al que Fathy ensaya sobre Derrida —2000—, al que Panesi esboza sobre Sarlo, etc.).

Dado que estas tres investigaciones ya mencionadas se recortan sobre problemas que remiten al obligado trabajo clandestino con la teoría y sobre la teoría literaria durante las dictaduras (en especial en ciertas sub-áreas) en correlato con sus procesos de des-institucionalización parcial (determinadas perspectivas sufren particularmente este jaqueo en el contexto de una imposibilidad general del ejercicio del pensamiento crítico) y de internacionalización forzada (proceso que se repite a partir de la crisis de 2001), resulta fructífero retomar el término «resistencia», en principio, reponiendo los sentidos con los que Derrida lo rodea en una conferencia pronunciada en la Sorbona en 1991 sobre «La noción de análisis» finalmente publicada con el muy diseminatorio título de «Resistencias».

Su ensayo realiza un triple movimiento que explora tanto la «resistencia», en este caso, «del» psicoanálisis (comparado a un «proceso autoinmune») así como la resistencia «al» psicoanálisis, «creciente y a menudo nueva en sus formas sociales o institucionales» y legible en «mil signos» entre los que destaca la «asimilación» y/o la «domesticación»: «todo ocurre como si (...) fuera posible olvidar al psicoanálisis» que se convertiría así en «una especie de medicamento perimido en el fondo de una farmacia: siempre puede servir en caso de urgencia o de falta, ¡pero ya se han encontrado cosas mejores!» (9).

En un gesto no exento de riesgo coloco el término «teoría» donde Derrida dice «psicoanálisis» (me apuro en aclararlo: sólo en estos pasajes que he citado): intento fundamentar una analogía que a la vez pretende alertar no sólo respecto de la resistencia más expandida (y en cierto modo más visible) que opone teoría a práctica, sino respecto de otra más sutil. Esa que consiste en resistir a la teoría cada vez que desnuda cristalizaciones dogmáticas o de sentido común en el seno mismo de la teoría. Un movimiento que se responde desde el otro ángulo de la resistencia: la que la propia teoría genera, entre otros recursos, a partir de la *restancia* (algo que, en el campo del psicoanálisis Derrida subraya a partir de su noción de *restanálisis*: término que se inscribe en sus formulaciones sobre el resto pensado como potencial



diseminatorio o, dicho en términos de Mónica Cragolini, como «menos de lo que es, más de lo que es» —2008: 214—).

Un movimiento doble al que pliega otro, valioso en nuestro caso para dar cuenta del trabajo alrededor—en—sobre la teoría en coyunturas represivas. Un trabajo clandestino y/o contrahegemónico, obstinadamente militante y comparable a aquel que Derrida evoca:

¿Por qué y cómo esta palabra [resistencia] que resuena en primer término en mi deseo y en mi imaginación como la más bella de la política y la historia de este país, por qué esta palabra, cargada con todo el *pathos* de mi nostalgia, como si aquello de lo que yo no habría querido carecer, costara lo que costare, fuera hacer saltar los trenes, los tanques y los estados mayores entre 1940 y 1945? (1991b:15)

Y agrega (y sobre este agregado llamo la atención por subrayar el potencial diseminatorio sobre el que vengo insistiendo): «¿Por qué esta palabra ha llegado a atraer hacia sí, como un imán, a tantas otras significaciones, virtudes, posibilidades semánticas o diseminales?» (15).

Las tres investigaciones mencionadas en el resumen de este artículo siguen el hilo de las «resistencias» alrededor de la institucionalización y de la internacionalización de la investigación literaria junto al hilo de las «fantasías de nano—intervención» a los fines de detectar tensiones, con variaciones y continuidades, entre las prácticas<sup>9</sup> y los «cuentos» esgrimidos sobre ellas, ya sea en la misma época o con posterioridad. El arco temporal es enorme: el proyecto más abarcativo (INTERCO SSH) va desde el fin de la Segunda Guerra hasta 2010. Un recorte que, pensado desde Argentina y por razones que expondremos en otro lugar (concretamente: en el *Segundo Informe Técnico* programado para febrero de 2017), obliga a revisar lo que acontece desde la emergencia del peronismo hasta el presente.

El concepto de «fantasía» a lo Zizek exige articular los supuestos sobre la relación entre «realidad», «ficción (simbólica)» y «fantasma» pasando por un Derrida leído desde Lacan con una salvedad: puntualmente en *El acoso de las fantasías* se verifica un agudo distanciamiento de los derrideanos más que de las tesis de Derrida. Una posición que lo pone en sintonía con Paco Vidarte en cuyos textos nos basamos para, en parte, autorizar nuestra conjunción o, como hubiese dicho el Paco,

---

<sup>9</sup> Cuando hablo de «prácticas» hago referencia a la participación en las actividades comprendidas por los índices de institucionalización e internacionalización de la investigación literaria ajustados por nuestro equipo para el proyecto INTERCO SSH (cf. 2014a, 2015, 2016b). Agradezco especialmente a Cintia Carrío, a Santiago Venturini y a Daniela Fumis la participación activa y la cooperación en el afinamiento de estos instrumentos.



para este «hacer caer juntos» conceptos y nombres poco asociados. Una operación que se complejiza cuando a «fantasía» le anexamos la noción de «nano-intervención» (Ronell 2008, 2011).

Contra la carga de intencionalidad boba o pretenciosa que rodea al término «intervención» ha prevenido Mónica Cragolini (2013) en un breve texto memorable. Sus precavidas insistencias van de la mano de una idea de lo político pensada desde lo «impolítico», es decir, desde una cauta distancia de los grandes valores, las grandes ideas y las luchas desmesuradas para hacer lugar, discretamente, a la pequeña acción atravesada inevitablemente por las contingencias y la eventualidad del «acontecimiento» (cf. Derrida 1993, 2003a), por lo imprevisible, por el azar. Límites que enredan en un bucle extraño a toda engañosa acción unidireccional:

Parto de la convicción de que toda «intervención» que parece guiada por el sello de la intencionalidad, se confronta con la contingencia del acontecimiento, que introduce el ámbito de lo incalculable (y por lo tanto, no intencional, no personal) en la efectualidad de lo que se produce. (Cragolini 2014:33)

En la misma línea, casi al final de su ensayo deja entrever, a pesar de lo que constriñe a toda práctica institucional, sus fantasías alrededor de la tarea de las humanidades en la escena actual. Una tarea que se quiere, como en Derrida, de «resistencia» y que también se sabe de efectos insospechados e incontrolables:

Las humanidades a las que nos dedicamos tienen una responsabilidad especial, ya que son el lugar donde aún puede presentarse una «resistencia para siempre irredentista frente a los poderes de apropiación económica, mediática, política, frente a los dogmatismos de toda clase» (Derrida 2003:289). Es mi convicción que a eso contribuimos, aún sin quererlo, cuando «intervenimos» en la cultura. (41)

Desde un lugar similar, construido con herencias teóricas casi idénticas, Avital Ronell abraza los conceptos de «resistencia» y de «intervención». Como Cragolini, entre Nietzsche y un Derrida transido por Kafka, desliza la posibilidad de «alguna cosa como una nano-intervención» que tendría lugar en una «escala» minúscula y que atendería a la «pequeña tarea más que a lo espectacular» (2011:289) en el espacio regulado pero no carente de «grietas» (cf. Rinesi:23) de nuestras instituciones.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup>En una entrevista Ronell afirma: «No circulo por las grandes autopistas. (...) Me interesan las *back roads*, las pequeñas rutas mal señalizadas» (2006: 34). Pero más allá de lo que afirma en estos espacios



Desde esta atención a lo íntimo trabaja sobre tres nociones de «resistencia» recortadas prácticamente en la misma línea que Derrida. Por un lado, Ronell cree en una resistencia «de» las teorías (literarias, filosóficas) que permite pensar el tipo de filósofo o lector «por-venir» al que estas pretenden contribuir a hacer lugar (cf. Ronell 2004a). «Frentes de resistencia» (2006:8) que registra, alerta tanto a sus agenciamientos como a sus desplazamientos. Resistencias a toda forma de domesticación incluida la que la teoría opone «a» la teoría (segunda acepción del término): «Está también la cuestión de las resistencias a la teoría que no reconocen su grado de apropiación de eso mismo que pretenden descartar» (2011:286).

Finalmente, Ronell asocia las resistencias «de» la teoría con sus propias fantasías respecto de lo que la literatura puede en las instituciones: «Soy, antes que nada, una universitaria (...) que conduce operaciones de guerrilla en el territorio de la filosofía» (2011:289), afirma mientras reitera su credo en la «capacidad de escándalo que sólo la literatura y la poesía detentan» (289), mientras trabaja sobre los «residuos» (2004b) desechados por la filosofía (desechos que no se han sabido leer o de los que no se ha podido dar cuenta aún).

Decíamos que tanto «resistencias» como «fantasías» se leen desde una tensión entre prácticas de institucionalización y de internacionalización y «cuentos» sobre esas prácticas, es decir, «trazados narrativos» (Laclau:12) encarnados por un «actor» (Derrida y Fathy) devenido «personaje» (Nofal 2012, Derrida y Fathy). Trazados narrativos respecto de la «propia vida» (Laclau:11) devenida texto.

Pensar la entrevista (cf. Bourdieu 1984) y/o la consulta como reconstrucciones que, por lo general, buscan dar «coherencia a la propia vida» (Laclau:12), y hacerlo desde esta lógica de los «cuentos» supone asumir las derivas de un concepto de sujeto «descentrado» y «constituido en torno a un vacío» (como se advertirá, Laclau también pone en cruce a Derrida con Lacan al arriesgar esta definición de sujeto y también estimula la línea de exploración epistemológica que aquí ensayamos al hacer confluír psicoanálisis, desconstrucción y retórica —12, 14–15—).<sup>11</sup> Una

---

donde también, como en un «bucle extraño», lo que se lee es una autofiguración atrapada en una narrativa, en un cuento que se cuenta sobre los haceres y decisiones propios (son muchos los ejemplos de autofiguración marginal y contrahegemónica registrados en sus entrevistas: cuentos que van desde los que retratan a una joven punk adicta a los gimnasios hasta su excéntrica vestimenta pasando por sus temas y las descalabrantes conjunciones de «firmas» que «caen juntas» ensus escritos), se descubre en el conjunto de su producción la mirada atenta hacia los movimientos dislocadores, no sólo en el campo de la filosofía sino también en el de la literatura. Ambas, filosofía y literatura, realizan operaciones de pensamiento (y por lo tanto, operaciones políticas [Rinesi, Nancy]) legibles como «nano-intervenciones» (cf. Ronell 2002, 2004a).

<sup>11</sup> Recordemos que el texto referido es el «Prefacio» a *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea* de Leonor Arfuch. Allí Laclau señala tres líneas de reflexión teórica «convergentes en apuntar en la dirección de una nueva ontología. La primera es el psicoanálisis, cuyo discurso está en la





lógica que habilita dos movimientos no contradictorios, aunque en parte, encontrados: por un lado, el contra–genealógico unido al contra–arqueológico, desconfiados de toda reposición lineal de lo originario toda vez que la «huella» (pensada a su vez como elemento no simple sino como huella de otra huella) disloca «el principio de presencia a sí en la unidad de la conciencia o en la autodeterminación» (Derrida 1991b:48). Por otro lado, estimula la detección de marcas de iterabilidad legibles en las prácticas y en los cuentos que sobre ellas cuentan los «personajes» a los efectos de desentrañar resistencias y «fantasías» de nano–intervención con su correlato de continuidad, variaciones, zonas de intersección y de bifurcamiento.

Como ya anticipé, si me permito «hacer caer juntos» al Zizek de *El acoso de las fantasías* y a Derrida es porque en particular en este libro, hasta donde alcanzo a ver, Zizek no arremete contra el francés sino más bien contra sus seguidores institucionalizados en la universidad norteamericana. Más precisamente: contra quienes llevan hasta al límite del «idealismo discursivo» (Zizek:46) las consecuencias del «No hay fuera de texto» (1967:228) o de su réplica por la inversión, «No hay más que contextos» (1990b:282), para redefinir la categoría de «nación»,<sup>12</sup> por un lado; y contra quienes extreman el carácter preconceptual del «falo» desde ciertos colectivos feministas «estándares»,<sup>13</sup> por el otro (Zizek:114). En definitiva, como Vidarte (2006), hago «caer juntos» textos de autores poco frecuentemente puestos en diálogo debido al ajuste que Zizek realiza sobre el concepto en cuestión. Un

---

base de toda la re–teorización contemporánea del sujeto. (...) La segunda es la deconstrucción, cuya contribución básica se funda en el develamiento de nuevas áreas indecibles en la estructuración de la objetividad y en las estrategias que son posibles a partir de esta indecidibilidad originaria (suplementariedad, iteración, *différance*, etc.). La tercera es la retórica. Si el descentramiento del sujeto nos conduce a la imposibilidad de toda nominación directa, toda referencia a un objeto —y las relaciones entre objetos— requerirán movimientos figurales o tropológicos que son estrictamente irreductibles a ninguna literalidad» (14–15).

<sup>12</sup> Cito, a título ilustrativo, algunos de estos pasajes en los que Zizek señala las dificultades para una deconstrucción que pretende prescindir (me permito agregar: al menos, o sólo en el orden declarativo) del psicoanálisis lacaniano: «Enfatizar en forma “deconstructivista” que la Nación no es un hecho biológico o transhistórico sino una construcción contingente discursiva, un resultado hiperdeterminado de las prácticas textuales, es, por lo tanto, engañoso: tal énfasis pasa por alto el resto de algo *real*, un núcleo no discursivo de goce que debe estar presente para que se logre el efecto de la consistencia ontológica de la Nación *qua* entidad discursiva» (46).

<sup>13</sup> Transcribo, a modo de ejemplificación, algunos fragmentos: «En los estudios cinematográficos feministas estándares, por ejemplo, cada vez que un hombre actúa en forma agresiva hacia una mujer o asienta su autoridad sobre ella, se puede tener la certeza de que su acto será descrito como ‘fálico’; cada vez que una mujer es inculpada, dejada indefensa, acorralada, etc., es seguro que su experiencia será descrita como ‘castrante’ (...). Lo que se pierde es precisamente la paradoja del falo como significante de la castración: si vamos a asentar nuestra autoridad fálica (simbólica), el precio que debemos pagar es el renunciar a la posición de agente y asumir el papel de medio a través del cual el Gran Otro actúa y habla» (115).



aporte que integro al conjunto de reusos inspirados en Derrida que practico en mis trabajos.<sup>14</sup> Una conjunción que no hace caso omiso a sus riesgos: cuando Vidarte hace «caer juntos» a Derrida con Lacan enfatiza la parte de resto intraducible que dicha decisión genera. Una decisión que trabaja desde un cuento que, a través de un bucle extraño, pone en valor sus anteriores prácticas como traductor de Derrida al español mientras anticipa otras operaciones de pasaje. Retomo un fragmento extenso con el objeto de reponer algo de su tono y del tipo de narrativa en el que se inserta (una narrativa que ha llevado al extremo el juego con los límites que las reglas del «decoro» propias del intercambio universitario parecían imponer, entre España, Francia y Argentina: territorios por los que Vidarte ha circulado, entre otros, y que aparecen referidos en sus envíos y destinaciones):

He gastado muchas horas traduciendo a Derrida, ahora ya no lo hago, pero tal vez lo sigo traduciendo a otra lengua, a «psicoanálisis». El problema es que este escrito se convierta en uno de esos manuales a dos columnas con expresiones equivalentes de una lengua a otra para aprender «inglés en una hora» y el lector se quede con una exigua lista de términos y expresiones intercambiables, sin noción alguna de gramática, y crea que eso le sirve de algo y que ya es un entendido en deconstrucción y psicoanálisis y cómo traducirlas entre sí. No pretendo semejante estafa. Cada vez que pasemos de Lacan a Derrida perderemos el «objeto a» y cuando pasemos de Derrida a Lacan perderemos el «resto». Lo que interesa es lo intraducible de esta operación, lo que siempre se nos escapa, porque algo queda sin poder pasar de uno a otro, no ajustándose a ninguna lengua, a ninguna de sus estrategias: se me ocurrió llamar a este resto intraducible, irrecuperable e inservible *objeto pequeño j@cques*, causa del deseo y de la traducción, de lo interminable del análisis de esta metonimia, lo que queda de mi estudio como resto indigerible —que no poso, pues no hace madre ni solera— de años de lectura y que ofrezco aquí impudicamente para su consumo público, dando a leer lo que ya no puedo, no quiero o no me merece la pena analizar más, el desecho de mi lectura de años, el alpechín, máximamente contaminante, que ya no sirve para nada por más que se muele y se masque hasta la extenuación y que, no obstante, resiste y resta. Confieso que mis mandíbulas ya están cansadas de rumiar el objeto pequeño *j@cques* y se ven incapaces de sacarle más jugo que no sea mi propia saliva. En

---

<sup>14</sup> Una operación similar ensayé en mi tesis doctoral donde puntualizo las operaciones que permiten afirmar que Žižek le debe a Derrida más que lo que admite: a pesar de afirmar que «el gesto fundamental» de la deconstrucción consiste en envolver «intuiciones del sentido común en una jerga intrincada» (1992: 42), entre otras denostaciones que no viene al caso traer aquí, sus poco usuales objetos de análisis y su lectura a contrapelo de la intencionalidad de los agentes es deudora de los gestos de lectura derrideanos



cualquier caso el chicle que escupo es el mío. Y me ha dejado buen sabor de boca, aunque ya ha perdido su textura y aroma primigenios, incluso se le ha roto la fibra de tanto ser mordido y ahora se me queda pegado en los labios. No me importa si otro quiere mascarlos un poco más. Yo pegaba de pequeño los chicles debajo del pupitre para reutilizarlos más adelante, donde había una verdadera reserva filosófica de goma de mascar propia y ajena, indistinguibles, para mitigar el aburrimiento en tardes de hastío. Y aún los pego en el borde del plato cuando tomo café para volver a masticarlos luego. Vicio pertinaz de funcionario historiador de la filosofía. Lo inanalizable tiene mucho que ver con la viscosidad del resto. (3)

Vidarte trata de sobrepasar el «punto» en el que se detuvo el propio Derrida en su vínculo con Lacan: su hipótesis es que Derrida dejó de interesarse por Lacan a partir de una estabilización de su trabajo recortada sobre su primer momento estructuralista. Arranca entonces desde este supuesto «punto» para avanzar sobre otro Lacan, el menos explorado por los filósofos: el que se perfila a partir del Seminario *Encore* (1972–1973), el que aporta los conceptos de «lo real», «el objeto a», «sujeto supuesto saber», «goce», etcétera.

Vidarte encuentra en Lacan como en Derrida una cercanía en «la misma afirmación de la divisibilidad, del corte, del *out of joint* en el origen, un origen tachado pues, desdoblado e inaprensible» (8). Por otro lado detecta en el célebre aforismo de Lacan «no hay relación sexual» un enlace con la dislocación derrideana que insiste en la imposibilidad de la presencia. Y finalmente halla en el concepto «objeto a» una familiaridad con la restancia: «un resto gozoso inasimilable, inescrible» (9). Afirma, luego de un extenso desarrollo, una compleja tesis que anuda, otra vez, vida con escritura:

Psicoanálisis y deconstrucción se nos aparecen así como un «aprender a decir» y un «aprender a vivir» que «permitan» el acontecimiento, ofreciendo modos de arreglárselas con él, desde la imposible experiencia de vivirlo y de decirlo: qué hacer con lo imposible y qué decir de lo imposible, el hacer *de* lo imposible y el decir *de* lo imposible. (11)

Aprender a decir. Aprender a vivir: «¿Acaso alguien se acerca a la deconstrucción con esta demanda: quisiera aprender a vivir por fin? ¿Tiene la deconstrucción algo que ofrecer al respecto?» (15). Vidarte gira alrededor de estas preguntas para intentar mostrar «una misma dificultad para transmitir el psicoanálisis y la deconstrucción» (16):



Educar, gobernar, analizar, deconstruir, heredar: todas ellas tareas imposibles. Y sin embargo es lo único que merece la pena transmitir: cómo heredar y de quién. Heredar de y a Derrida, de su genio, de al menos uno de sus espíritus. Pues ésta será nuestra hipótesis, o más bien nuestra toma de partido: *hay más de uno, debe haber más de uno*. (Derrida, *Espectros de Marx*). (16)

Y concluye:

Yo tiendo a ver en el fondo una búsqueda similar en Lacan y en Derrida en lo que atañe al aprender a vivir: un sujeto destituido y desamparado que decide responsablemente, desde la pasividad de su ser tachado que se autoriza a sí mismo fuera de la demanda y la queja, más acá del semblante, sabedor de que no hay relación sexual, reconciliado con la justicia del contratiempo, del retardo y del desajuste que lo constituyen en su *autos* del modo más íntimo impidiéndole toda identificación, absolutamente expuesto y abierto al acontecer, a la visitación de lo radicalmente otro «a cuyo sentido ha renunciado» pero que, sin embargo se le impone y no puede evitar desde una actitud que se quisiera escéptica o desengañada. (18)

El trabajo de Vidarte enreda los conceptos de «síntoma» («lo que te cae») y de «acontecimiento» («lo que te toca») desde definiciones tan poco ortodoxas como sus trabajos.<sup>15</sup> Un enlace adelantado desde su título («Derriladacan: contigüidades

---

<sup>15</sup> Cito un pasaje que contiene su muy poco convencional definición: «*Síntoma* viene del griego *sin-pípto* [ind.: pet-], que significa, "caer juntamente", "coincidir". Designa así algo tan simple como que dos cosas vengán a caer juntas, una al lado de la otra, dos cosas coinciden, y ello puede o no suceder "propiciamente" (sin salirnos de esta familia); también lo que cae hacia adelante, lo que se precipita sintomáticamente que viene a ser lo mismo que fortuitamente. De síntoma procede también el término "asíntota", lo que se acerca mucho pero no coincide nunca. Y desecho, cadáver (*ptóma*), lo que cae. Y repetición.

*Acontecimiento* viene de *tango*, *contigere* [ind.: tag-]. Lo que acontece es lo que toca, en el sentido del tacto. Lo que te toca, por contigüidad, término éste también emparentado. Y nos toca "contingentemente", accidentalmente, azarosamente. De aquí viene asimismo "tangente", lo que toca. Y "contaminar", corromper tocando. *Noli me tangere*, dice el acontecimiento.

*Acaecer* y *acaecimiento* provienen de *cadere*, caer [ind.: kad-]. El acaecer cae como cae el síntoma. Acaecer quiere decir también armonizar o acompasar las voces de los que cantan. El portugués ha dado "esquecer", que es olvidar. De esta raíz proceden también "accidental". Y "coincidir" y, de nuevo, cadáver.

Tanto en la esfera del acontecer/acaecer como en la del síntoma nos movemos en un mismo ámbito de contingencia y accidentalidad. La alusión siempre es a dos cosas que caen juntas o que se tocan, por coincidencia o contigüidad. Podríamos decir también por metonimia. Dos cosas, una al lado de la otra. Eso es un acontecimiento, lo que nos toca, lo que cae junto con nosotros y establece una relación de



sintomáticas. Sobre el objeto pequeñoj@cques») como desde su epígrafe: una estratégica cita de «Mes chances», con su traducción (otro ejemplo del rasgado sobre la lengua que ensayaba):

En todos los casos, la incidencia se deja marcar en el sistema de una *coincidencia*, la misma que cae, bien o mal, *con* otra cosa, al mismo tiempo o en el mismo lugar que otra cosa. Ése es también en griego el sentido de *symptôma*, palabra que significa en primer lugar el hundimiento, el desplome, luego, la coincidencia, el acontecimiento fortuito, el encuentro, también el acontecimiento desafortunado y, finalmente, el síntoma como signo, por ejemplo, clínico. (Jacques Derrida, *Mes chances*)

Vidarte confiesa su interés por «inventarse» la «relación Derrida/Lacan»: «ponerlos juntos como en *Glas* se nos propone la imposible contigüidad de Genet y Hegel; o la lacaniana metonimia de Kant con Sade»(2).

Mi pretensión es menor y entiendo, menos arriesgada: lo que intento más bien es seguir el hilo sólo declarativamente más lacaniano que derrideano desde el que Zizek arma su concepto de «fantasía»<sup>16</sup> a los fines de operativizarlo para el tipo de lectura que ensayo sobre los cuentos de los críticos respecto de sus propias acciones y sobre sí. Como Vidarte, pongo en conexión zonas de diferentes teorías en los puntos de sus «contigüidades sintomáticas»: los puntos en los que Zizek, lector de Lacan y de Derrida, lleva las formulaciones de este último más allá de sus aparentes límites para hacer con sus planteos «otra cosa». Productiva operación que Avital Ronell, lectora de Nietzsche y de Kafka, y que Ernesto Laclau, lector de Gramsci, Althusser y Lacan, ensayan desde otro lugar. Operación prevista como prolífica manera de apropiarse de una herencia (cf. Derrida 2001).<sup>17</sup>

Zizek entiende que «lo que constituye la realidad es el mínimo de idealización requerida por el sujeto para poder sobrellevar el horror de lo Real» (1999:30). Así entre la realidad y lo Real, la fantasía «está del lado de la realidad», es decir, de la

---

contigüidad metonímica, de coincidencia tangencial o asintótica (la asíntota es tangente en el infinito)» (19).

<sup>16</sup> Si bien desde el orden declarativo las citas a Lacan son profundas y se traen desde el tono de la corroboración, hay en el modo de leer de Zizek más deudas con Derrida de las que le reconoce, así como hay en Derrida más deudas con el psicoanálisis lacaniano de las que admite: como se verá, los bucles extraños enredan la determinación lineal de dones y deudas.

<sup>17</sup> Para un análisis detallado, tanto de las faltas detectadas por Zizek y Laclau en la «teoría» de Derrida y en sus respectivas lecturas como de sus deudas con el filósofo, ver Topuzian. Para una revisión de algunos cuentos respecto de las apropiaciones de Derrida por Ronell, ver las entrevistas de Anne Dufourmantelle y de Vincent Kaufmann.



idealización (de cierta idealización). La fantasía es lo que soporta el “sentido de realidad” del sujeto» (31):

Cuando el marco fantasmático se desintegra el sujeto sufre una «pérdida de realidad» y comienza a percibir la realidad como un universo «irreal», pesadillesco, sin una base ontológica firme; este universo pesadillesco no es «una mera fantasía» sino, por el contrario, *es lo que queda de la realidad cuando ésta pierde su apoyo en la fantasía.* (31)

Entre sus recriminaciones epistemológicas al Derrida de *Espectros de Marx* y Lacan, Žižek insiste en que lo que experimentamos como «la realidad» no es «la cosa misma» ya que esta «se encuentra siempre–ya–simbolizada, constituida, estructurada mediante mecanismos simbólicos» (118). Una simbolización que siempre «falla» en el sentido de que «nunca logra “ocultar” totalmente lo real» (188), es decir, «*la parte de la realidad que permanece no simbolizada*» y que «*regresa bajo el aspecto de apariciones fantasmales*» (188). Espectros que no deben confundirse con la «ficción simbólica». O dicho en otras palabras, «con el hecho de que la realidad misma tiene la estructura de una ficción puesto que está construida simbólicamente» (188):

La realidad no es nunca directamente «ella misma», se presenta sólo mediante su simbolización incompleta–fallida, y las apariciones espectrales se materializan en la brecha misma que separa eternamente a la realidad de lo real, y gracias a la cual la realidad posee eternamente el carácter de ficción (simbólica): el espectro da cuerpo a aquello que escapa a la realidad (simbólicamente estructurada). (...)

Si (lo que experimentamos como) «realidad» fuera a emerger, algo deber ser forcluido en ella, es decir, la «realidad», como la verdad, por definición no está nunca «completa». *Lo que oculta el espectro no es la realidad, sino su «primordialmente reprimido», esa X irrepresentable en cuya represión se basa la realidad misma.* (118)

A partir de un cruce de datos cuantitativos sobre prácticas ordenadas según indicadores que se pretenden rigurosos (pero que de cualquier modo se construyen sobre una base cualitativa, parcial y fuertemente modalizada por supuestos e hipótesis de alto contenido interpretativo —Heilbron y Gingras, Heilbron y otros; Sapiro y otros; Schögler; Gerbaudo 2014a, 2015, 2016b—) y los cuentos que sobre esas prácticas elaboran sus actores, se bosquejan las respuestas a las preguntas que articulan los tres proyectos en los que trabajo. Respuestas que no eluden las jerarquías



enredadas que producen los cuentos. Bucles extraños que alertan contra cualquier ilusión de transparencia (conversacional): «Me escucho hablar pero lo que escucho no es nunca plenamente yo mismo sino un parásito, un cuerpo extraño en mi propio corazón» (Zizek 1999:108). A quien se escucha hablar es al actor o a la actriz y quien cobra vida en ese texto no es sino su personaje. Entrevero sin posibilidad de tajo neto, de corte limpio, de demarcación firme.

Desde estas premisas bosquejo mi lectura de las tensiones entre prácticas y cuentos. Y otra vez, otro bucle: cuentos que también podrían ser pensados como prácticas con fantasías de nano-intervención más o menos conscientes, más o menos visibles para quien los cuenta y para quien los oye.

## Biblioteca

**Antelo, Raúl** (2013). «Programa para un posgrado futuro». *El taco en la breca* 3 (2016), 144–171.

**Bemberg, María Luisa** (1990). *Yo, la peor de todas*.

**Bourdieu, Pierre** (1984). *Homo academicus*. París: De Minuit.

---. (1987). *Choses dites*. París: De Minuit.

---. (1997). *Méditations pascaliennes*. París: Du Seuil.

**Cixous, Hélène** (1998). «Savoir». *Voiles*. París: Galilée, 9–21.

**Cragolini, Mónica** (2008). «Por amor a Derrida o de por qué el amor es un cierto, extraño performativo», «El resto, entre Nietzsche y Derrida». *Por amor a Derrida*. Buenos Aires: La cebra, 7–13, 207–222.

---. (2014). «Intervenciones en la cultura: la desaparición de lo “propio” y la cuestión de la comunidad». *IX Argentino de literatura*. Santa Fe: Ediciones UNL: 33–42.

**Daona, Victoria** (2015). *Las voces de la memoria en la novela argentina contemporánea: militantes, testigos e hijos/as de desaparecidos/as (2000–2014)*. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales. Los Polvorines–Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento-Instituto de Desarrollo Económico y Social.

**De Man, Paul** (1970). «Foreword». *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, vii–x. Traducción al español por Hugo Rodríguez-Vecchini, Jacques Lezra.

---. (1983). «Foreword to Revised, Second Edition». *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, xi–xii. Traducción al español por Hugo Rodríguez-Vecchini, Jacques Lezra.



- Derrida, Jacques** (1967). *De la grammatologie*. París: Minuit.
- . (1972a). *Positions*. París: Minuit, 1987.
- . (1972b). *La dissémination*. París: Du Seuil.
- . (1974). *Glas*. París: Denoël/Gonthier, 1981.
- . (1978). *La vérité en peinture*. París: Flammarion.
- . (1980). *La carte postale, De Socrate à Freud et au-delà*. París: Flammarion
- . (1984 [1988]). *Mémoires for Paul De Man*. Columbia University Press, 1989.
- . (1989). «“This Strange Institution called Literature”: An Interview with Jacques Derrida». *Acts of Literature*. New York: Routledge, 1992, 33–75.
- . (1990a). *Mémoires d’aveugle. L’autoportrait et autres ruines*. París: Réunion des musées nationaux.
- . (1990b). «Postface: Vers une éthique de la discussion». *Limited Inc., a b c...* París: Galilée, 199–285.
- . (1991a). «Circonfesión». *Jacques Derrida*. Madrid: Cátedra, 1994. Traducción de María Luisa Rodríguez Tapia.
- . (1991b). «Resistencias». *Resistencias del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1998, 10–60. Traducción de Jorge Piatigorsky.
- . (1993). *Spectres de Marx. L’État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. París: Galilée.
- . (1995). *Mal d’Archive. Une impression freudienne*. París: Galilée.
- . (1998a). *Demeure. Maurice Blanchot*. París: Galilée.
- . (1998b). «Un ver à soie. Points de vue piqués sur l’autre voile». *Voiles*. París: Galilée, 23–85.
- . (2000). «Lettres sur un aveugle. *Punctum caecum*». *Tourner les mots. Au bord d’un film*. París: Galilée, 71–126.
- . (2001). *¡Palabra! Instantáneas filosóficas*. Madrid, Trotta. Traducción de Cristina de Peretti y Francisco Vidarte.
- . (2003a). «Auto-immunités, suicides réels et symboliques. Un dialogue avec Jacques Derrida». «La déconstruction du concept du terrorisme selon Derrida». *Le «concept» du 11 septembre. Dialogues à New York (octobre–décembre 2001)*. París: Galilée, 133–244.
- . (2003b). *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l’archive*. París: Galilée.
- Derrida, Jacques y Hélène Cixous** (2004). *Lenguapor venir/Langue à venir. Seminario de Barcelona*. Barcelona: Icaria.
- Derrida, Jacques y Safaa Fathy** (2000). «Contre-jour». *Tourner les mots. Au bord d’un film*. París: Galilée, 11–25.





- Dufourmantelle, Anne** (2006). *American philo. Entretiens avec Avital Ronell*. París: Stock.
- Fathy, Safaa** (1999). *D'ailleurs, Derrida*. Gloria Films Production/La Sept Arte.
- . (2000). «Tourner sous surveillance», «Tourner sur tous les fronts». *Tourner les mots. Au bord d'un film*. París: Galilée, 27–69, 127–167.
- Gerbaudo, Analía** (2007). *Derrida y la construcción de un nuevo canon crítico para las obras literarias*. Córdoba: Universitas, Sarmiento/Universidad Nacional de Córdoba.
- . (2012a). «Sobre la dicha de tener polémicas». *Estudios de Teoría Literaria* 2, 83–98 [en línea]. Consultado el 14 de julio de 2015 en <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/issue/current>
- . (2012b). «Por esa forma de huelga llamada “deconstrucción” (o las insospechadas derivas de una cita)». *II Jornadas Internacionales Derrida*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional y Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- . (2013). «Los usos de Derrida (o algo más sobre herencia, política y apropiación)». (*Atlantis. Revista de pensamiento y educación* 2. Forum Filosófico de Melilla: Ciudad Autónoma de Melilla, 2013, 127–142).
- . (2014a). *La institucionalización de las Letras en la universidad argentina (1945–2010). Notas «en borrador» a partir de un primer relevamiento*. (Primer Informe Técnico). Santa Fe: Ediciones UNL. Recuperado de [http://www.fhuc.unl.edu.ar/centros/cedintel/interco\\_vf.pdf](http://www.fhuc.unl.edu.ar/centros/cedintel/interco_vf.pdf)
- . (2014b). «Algo más sobre protocolos de escritura y política en Jacques Derrida». *Coloquio Homenaje a Jacques Derrida “La soberanía en cuestión”*. Buenos Aires: Museo del Libro y de la Lengua.
- . (2015). «Literary research in Argentina: continuities, discontinuities, institutionalization and internationalization (1945–2010)». *International Conference Social sciences and humanities in the changing North-South relations*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- . (2016a). *Políticas de exhumación. Las clases de los críticos en la universidad argentina de la posdictadura 1984–1986*. Santa Fe/Los Polvorines: Ediciones UNL/Universidad Nacional de General Sarmiento.
- . (2016b). «La institucionalización de las “letras” en Argentina y su internacionalización (1945–2015). Decisiones metodológicas y primeros resultados de investigación». Conferencia en el Seminario GLICIART (Grupo de Investigación *Literatura, cine y otros lenguajes artísticos*). Barcelona: Universitat de Barcelona.



- Heilbron, Johan e Yves Gingras** (2009). «L'internationalisation de la recherche en Sciences Sociales et humaines en Europe (1980–2006)». *L'espace intellectuel en Europe. De la formation des États-nations à la mondialisation (XIX<sup>e</sup>–XXI<sup>e</sup> siècle)*. París: La Découverte, 39–390.
- Heilbron, Johan y otros** (2009). «Internationalisation des Sciences Sociales: les leçons d'une histoire transnationale». *L'espace intellectuel en Europe. De la formation des États-nations à la mondialisation (XIX<sup>e</sup>–XXI<sup>e</sup> siècle)*. París: La Découverte, 319–346.
- Heilbron, Johan y otros** (2014). *Handbook of Indicators of the Internationalization of the Social and Human Sciences*. INTERCO SSH–EHESS.
- Hofstadter, Douglas** (1979). *Gödel, Escher, Bach. Un Eterno y Grácil Bucle*. Barcelona: Tusquets, 1998. Traducción de Mario Usabiaga y Alejandro López Rousseau.
- Kaufmann, Vincent** (Ed.) (2011). *La faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*. París: Du Seuil.
- Lacan, Jacques** (1972-1973). *Encore*. París: Du Seuil, 1985.
- Laclau, Ernesto** (2002). «Prefacio», en Leonor Arfuch. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005, 11–15.
- McGee Deutsch, Sandra** (2013). Clase abierta de «Teoría Literaria I». Santa Fe: Ediciones UNL.
- Nancy, Jean-Luc** (2004). *Chroniques philosophiques*. París: Galillé.
- Nofal, Rossana** (2009a). «Literatura y testimonio». *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe: Ediciones UNL, 147–164.
- . (2009b). Panel de cierre. *II Workshop Internacional de Investigadores Jóvenes «La gravitación de la memoria: testimonios literarios, sociales e institucionales de las dictaduras en el Cono Sur»*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- . (2012). «Cuando el testimonio cuenta una guerra». *El hilo de la fábula* 12, 91–101.
- . (2014). «La guardarropía revolucionaria en la escritura de Laura Alcoba». *El taco en la brea* 1, 277–287.
- Panesi, Jorge** (2015). «La seducción de los relatos: diez años de crítica argentina (2004–2014)». *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 29, 143–148.
- Paz, Octavio** (1982). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Peeters, Benoît** (2010). *Derrida*. París: Flammarion.



- Rinesi, Eduardo** (2003). *Política y tragedia. Hamlet entre Hobbes y Maquiavelo*. Buenos Aires: Colihue.
- Ronell, Avital** (2002). *Stupidity*. Chicago: University of Illinois Press.
- . (2004a). «L'épreuve de la démocratie». *La démocratie à venir. Autour de Jacques Derrida*. París: Galilée, 477–489.
- . (2004b). «Épreuves nietzschéennes: la désistance et les philosophes à venir». *Jacques Derrida*. París: L'Herne, 206–211.
- . (2006). *American philo. Entretiens avec Anne Dufourmantelle*. París: Stock.
- . (2008). «Derridémocratie». *Colloque International Derrida Politique*. París: ENS.
- . (2011). Entretien. *La faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*. París: Du Seuil, 290–296.
- Sapiro, Gisèle y otros** (2013). *Indicators of the Internationalization of an academic discipline in Social Sciences and Humanities*. INTERCO SSH.
- . (2015). «Transformations des champs de production culturelle à l'ère de la mondialisation». *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 206–207, 4–13.
- Schögler, Rafael** (2014). *Handbook of Indicators of Institutionalization of Academic Disciplines in Social and Human Sciences*. INTERCO SSH.
- Topuzian, Marcelo** (2015). *Creencia y acontecimiento. El sujeto después de la teoría*. Buenos Aires: Prometeo.
- Vidarte, Paco** (2006). «Derriladacan: contigüidades sintomáticas. Sobre el objeto pequeñoj@cques». *I Jornadas Internacionales Jacques Derrida*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Mimeo.
- Zambrano, María** (1943 [1965]). *La confesión: género literario*. Madrid: Siruela, 1995.
- Zizek, Slavoj** (1992). *iGoza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1994. Traducción de Horacio Pons.
- . (1994). *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*. Buenos Aires: Paidós, 2003. Traducción de Patricia Willson.
- . (1999). *El acoso de las fantasías*. México: Siglo XXI. Traducción de Clea Braunstein Saal.



# Los ritmos, ritmos de la noche

## La oscuridad como metáfora cognitiva en Alain Robbe-Grillet

BRUNO GROSSI

Universidad Nacional del Litoral – CONICET

brunomilan@hotmail.com

### Resumen

Las lecturas «objetivistas» sobre Alain Robbe-Grillet (1922–2008) ayudaron a caracterizar y cimentar la originalidad de la obra del autor, pero esta hipótesis —que no poco contribuyó también a la confusión en torno a él y otros como Butor o Sarraute— sólo puede seguir sosteniéndose a riesgo de forzar las interpretaciones y omitir una serie de aspectos presentes en el interior de los textos. En este sentido, este trabajo no pretende negar la tesis del objetivismo o de los principios que Robbe-Grillet señaló atinadamente para la *nouveau roman*, sino intentar pensar que aun en toda descripción por objetiva, exterior o ascética que sea, subsiste en ella un resto de significación, un componente irracional y mimético que libera al texto de su cristalización. Frente a la «escritura blanca» (Barthes 1953), la «claridad» del relato (Blanchot) y la fijeza de los objetos (Robbe-Grillet 1963) que la crítica inaugural leyó, las novelas de Robbe-Grillet presentan un mundo ambiguo, inestable y abierto a una experiencia sensorial inédita. De este modo los ritmos de la noche que aparecen en *Les gommages* (1953), *Le voyeur* (1955) o *La jalousie* (1957) son la contracara de esa pretendida mirada racionalista (Jameson 1976, 1998) y cosificante (Goldmann 1963) del mundo que muchos quisieron leer en él. Por el contrario la oscuridad, el sueño y lo irracional aparece como la negación y un nuevo modo de conocimiento de ese alienado mundo moderno antes denunciado. El presente trabajo tiene el carácter de informe de avance en el marco de una investigación doctoral recién iniciada en torno a la obra de Alain Robbe-Grillet.

*Palabras clave:* Robbe-Grillet / razón / oscuridad / objetivismo / modernidad



*La oscuridad de lo absurdo es la vieja oscuridad en lo nuevo.  
Hay que interpretarla, no sustituirla por la claridad del sentido.*  
Adorno

*El ojo que ve ve que todo lo aburre. El ojo perfecto es el que no ve.*  
Libertella

*¿Y si el sueño, la locura y la noche no marcaran el emplazamiento de  
ningún umbral solemne, sino que trazaran y borrarán los límites que  
la vigilia y el discurso se saltan, cuando vienen hasta nosotros y nos  
alcanzan una vez desdoblados? ¿Y si lo ficticio fuera precisamente no  
el más allá ni el secreto íntimo de lo cotidiano, sino el trayecto de  
flecha que nos golpea los ojos y nos ofrece todo lo que aparece?*  
Foucault

### **Des-leer a Robbe-Grillet**

A los pocos meses de la muerte de Alain Robbe-Grillet, el crítico Jonathan Meades escribió una especie de necrológica ensayística de la que olvidé (o desestimé) prácticamente todo, excepto su título: «How to misread Robbe-Grillet» (2008). Allí —y más allá de sus propias hipótesis sobre lo que sería efectivamente *misread* a Robbe-Grillet—, en ese título enigmático se esconde toda una ética de lectura. Des-leer, interpretar mal: no leer el texto como éste ha sido históricamente leído, desoír la razón crítica imperante, contradecir los modos en los que el autor pretende ser leído. La mala lectura ya no como aquella que falla en iluminar el texto, sino la que deliberadamente se pierde en las oscuridades de lo escrito. Desvío crítico que sirve para pensar el momento en el que el texto entra en contacto con su no-identidad. Lectura que evita la cristalización de la obra y le devuelve su movimiento intrínseco.

¿Pero qué sería por lo tanto leer mal a Robbe-Grillet?

Habría quizás muchos modos de adentrarse en el texto *robbegrilleteano* y leerlo mal (no otra cosa es lo que venimos haciendo desde hace un tiempo): leer lo que se rehúsa a ser leído, leer lo que el texto desconoce de sí, leer el detalle disonante que lo cambia todo; pero antes que nada una mala lectura de Robbe-Grillet hoy sería la que se enfrentase inexorablemente con las hipótesis «objetivistas». Conclusión si se quiere paradójica, ya que fueron esas mismas lecturas inaugurales la que ayudaron a caracterizar y cimentar la originalidad de una obra que por su misma



radicalidad fomentaba la incompreensión y el furor reprobatorio de la retaguardia crítica del momento. Pero esta hipótesis —que no poco contribuyó también a la confusión en torno a su obra— sólo puede seguir sosteniéndose a riesgo de forzar las interpretaciones y omitir una serie de aspectos presentes en el interior de los textos.

«Retrocedió un metro, para ver mejor el conjunto; pero cuanto más lo miraba más le parecía impreciso, cambiante e incomprensible» (1955:164).

De este modo, nuestra lectura no pretende negar de plano la tesis del objetivismo o de los principios que Robbe-Grillet señaló atinadamente para el *nouveau roman*, sino intentar pensar cómo esos elementos pueden resignificarse en una nueva economía de sentido. Deconstruir esta hipótesis supone por lo tanto no sólo discutir los supuestos teóricos que estarían por detrás, sino que implica necesariamente contrastarla con los propios textos literarios, para comprobar cómo son ellos mismos los que niegan, contradicen, resignifican aquello señalado por la crítica. Repensar el objetivismo es por lo tanto estar atento a la disonancia: darle voz al fragmento olvidado o acallado que posibilitó la falsa idea de armonía y que puede darnos a su vez una visión renovada de la obra.

Partamos de Barthes, siempre Barthes, otra vez Barthes. El objetivismo, tal como él lo plantea, es un procedimiento novelesco que se asienta sobre una premisa: el sistema estilístico, narrativo, temático, social, sensorial, moral es subordinado a la visión. Robbe-Grillet realiza una indagación sobre las superficies del mundo porque ese es el modo en el que el ojo las capta. El ojo no atraviesa ni se abisma: recorrer, reposa, panea y sigue (de allí la comparación que el mismo Barthes establece con la técnica cinematográfica). Se produce en este sentido, una abolición de todos los viejos mitos de profundidad que habían caracterizado a la literatura (el intento, desde el romanticismo a Joyce, de volver sensible capas cada vez más hondas del espíritu humano). Por lo tanto «la interioridad se pone entre paréntesis» y «la novela se convierte en experiencia directa de lo que rodea al hombre» (1964:47).

«Una serie de miradas inmóviles y paralelas, miradas tensas y casi ansiosas, franqueaban —intentaban franquear—, luchaban contra aquel espacio cada vez menor que todavía las separaba de su objetivo» (1955:7).

En este sentido, el objetivismo designa toda una relación del hombre con el mundo. El estilo empleado para describir al espacio, los hombres y los objetos se caracteriza por ser un lenguaje instrumental y geométrico, libre de metáforas y afectividad. Es la estética novelística misma la que propone una ética, parece decir Barthes. Desde esta perspectiva, la hipótesis sobre la objetividad, ya sea tanto en su vertiente «objetual» como «ontológica» parece ser subsidiaria de ese planteo. La visibilidad total del mundo es producto de la «blancura» y la transparencia del esti-



lo: el significante de Robbe-Grillet no tiene historia, no tiene ideología, no tiene humor: no hay un más allá que venga a restituir su sentido, sino que la «ausencia de signo» (1953:13) no es más la renuencia a significar algo distinto de sí mismo. La escritura se transforma por lo tanto en el despliegue de su propia materialidad.

«En medio de las palabras de costumbre se levanta de vez en cuando, como un farol, un término sospechoso, y la frase que éste ilumina de una manera tan turbia parece por un momento esconder muchas cosas, o nada en absoluto» (1953:46).

Pero, ¿no da Barthes una imagen demasiado estrecha de la negatividad *robbe-grilleteana*? O mejor: ¿no es la negatividad que Barthes ve en Robbe-Grillet tan absoluta que impide introducir un resquicio de significación a la literalidad del estilo en cuestión? El lector ideal de Robbe-Grillet, según Barthes, es aquel que prescinde de todo condicionamiento previo (metafísico, social, psicológico, moral, literario) y logra percibir el vaciamiento, la nada detrás de cada significante. De hecho algo no muy distinto está pensando Robbe-Grillet cuando señala que en sus novelas intenta «edificar un mundo sólido, evidente, inalterable (...) un mundo cuyo peso y dureza serían sin embargo irrefutables, como una especie de presencia colosal de la que *no se podría decir otra cosa* que: “está ahí”» (1963:4). En las descripciones de ambos autores lo que llama la atención no es sólo la fijeza y la transparencia del mundo, sino la posición (anti)hermenéutica que ambos adoptan: la obra se resiste a la interpretación. El objetivismo parece cerrarse sobre sí mismo y pensándose por fuera de toda relación. La postura de Barthes y Robbe-Grillet es por lo tanto análoga a aquello que ven en los propios objetos de las novelas: un *estar-ahí* que pone a distancia al otro. De ahí que la idea de las novelas como mundos de meras superficies es consustancial con esta interpretación. El arte novelesco de Robbe-Grillet se transforma en una superficie impenetrable que devuelve tautológicamente la propia mirada del lector.

## Sans Soleil

La paradoja de toda lectura lograda o potente es generar la ilusión de reconciliación total entre la obra y el mundo. Más allá de todas las negatividades señaladas por Barthes, la racionalidad, coherencia y lógica vista en Robbe-Grillet sólo puede llevarse a cabo a precio de estabilizar y darle sentido a un mundo que no lo tiene (ni dentro ni fuera del libro).

Para cuestionar la lectura *barthesiana* resulta por lo tanto necesario poner en duda algunos de los presupuestos sobre el cual ésta se afirma. Si de relativizar la



absolutización de lo óptico se trata, habría que entonces focalizar e interrogar el lugar que ocupa «la luz» al interior del universo novelesco. Suena *a priori* extraño afirmar que la luz, fenómeno tan omnipresente como anodino, eterno como efímero, puede resultar clave para desmitificar la ortodoxia objetivista en torno a Robbe-Grillet. Pero lo curioso, de hecho, es que la crítica literaria no haya analizado lo suficiente el lugar de la luz al interior de los textos. La historia del arte o cinematográfica suele visitarla más a menudo, volviéndola casi constitutiva de su práctica; por lo tanto que Barthes no la haya contemplado para sus análisis siendo, como lo sabemos, adepto al fenómeno pictórico, es causa de extrañeza.

«¿Pero cómo hacer comprender las cosas a alguien que no quiere escucharlas? Hay que empezar, sin embargo, por aquella luz que tiene la culpa de todo» (1953:91).

La luz es en este caso el fundamento inconsciente que permite la transparencia misma del estilo *robbegrilletiano*, no sólo porque la visión (origen, causa, condición de todas las descripciones de sus novelas) necesita inevitablemente de la luz para poder afirmarse como tal, sino porque la construcción misma del estilo —que de él hace Barthes— da como resultado una obra apolínea, geométrica, constructiva, ordenada, aséptica, serena: clásica en su modernidad.

Parece una verdad de Perogrullo («sólo puede verse aquello que se da a ver»), pero no lo es ciertamente para Robbe-Grillet («aquello que la novela da a ver no es todo lo que hay» o «aquello que se ve es enigmático»). Hay un mundo de sombras y opacidades que Barthes desconoce como consecuencia de afirmar su tesis objetivista. La necesidad resulta enemiga del entendimiento: frente a la crítica (tanto conservadora como marxista) que ve en Robbe-Grillet la nueva manifestación del *l'art pour l'art*, Barthes debe clarificar, quizás excesivamente, aquello que en la obra se resiste a la conceptualización precisa. Pero en el proceso algo se pierde.

«Marchat esta noche se fija en detalles que hasta ahora no le habían llamado la atención: puertas que rechinan, perspectivas inquietantes, sombras inexplicables» (1953:129).

La ambigüedad del procedimiento es algo que tempranamente había comprendido Maurice Blanchot al dialectizar la claridad y oscuridad presente en *El mirón* (1955). Blanchot señala que «la claridad» que reina la novela parece impregnarlo todo, volviéndola la condición de posibilidad del *ethos* narrativo de Robbe-Grillet. Es ella por ejemplo la que «disipa las sombras, destruye toda espesura, reduce todas las cosas y todos los seres a la delgadez de una superficie radiante» (181). Hasta allí Blanchot acordaría con Barthes: lo de Robbe-Grillet sería un arte de las superficies, un procedimiento novelesco en el que toda interioridad sería reemplazada por





la coexistencia espacial de múltiples registros temporales (el pasado, el porvenir, el recuerdo, la imaginación, el fantasma, la fabulación).

Pero rápidamente Blanchot señala que la insistencia misma de esa presencia (la repetición induce un tema: ¿no es ese el *leitmotiv* de la novela?) es lo que la vuelve sospechosa: «claridad que lo aclara todo, que lo revela todo, excepto a sí misma y que es, por lo tanto, lo más secreto» (181). La claridad que permite la objetividad es vuelta objeto mismo de la interrogación. Es evidente que Blanchot reconoce la existencia de otra cara del universo *robbegrilleteano* cuando afirma que todas las descripciones objetivas parten de un «punto oscuro que nos permite ver» (182). De este modo la claridad aparece puesta en tensión por un punto oscuro que la opone y la relativiza, pero que también la explica y fundamenta. La oscuridad empieza a ganar su lugar aunque todavía dependiente del discurso lumínico. Pero, parece decir Blanchot, en el reverso de la máxima visibilidad y la total transparencia se encuentra un vacío irrecuperable. Una fisura en el discurso y una fisura en la imagen (relativamente) armoniosa de Robbe-Grillet. No por nada su ensayo termina señalando que «esta claridad tiene también la extrañeza de la luz invisible que ilumina la evidencia de algunos de nuestros sueños. Es de sorprender la similitud que existe entre el espacio “objetivo” que procura alcanzar la mirada de Robbe-Grillet, no sin riesgos ni peripecias, y el espacio interior de nuestras noches» (168).

### **Turbadora irrealidad**

¿Y si hiciéramos caso a la intuición de Blanchot? ¿Y si invirtiéramos el valor de las lecturas? ¿Y si leyéramos todas las novelas de Robbe-Grillet no ya desde la luz, sino desde el prisma, el paradigma de la oscuridad, la noche y el sueño? No otra cosa señalaba Genette cuando manifestaba que «releídas apresuradamente bajo esta nueva luz, las novelas anteriores revelaban una turbadora irrealidad, antes insospechada». Sin embargo, no comulgamos con él cuando sostiene que «sólo una mala lectura, desatenta o mal orientada nos había desviado de esta evidencia» (78). Cuestionar la nitidez de las superficies de Robbe-Grillet no implica negar el mundo luminoso, diurno, geométrico tal como se desprendía de la hipótesis objetivista. Ese mundo existe y es tangible (es decir: se lee por todas partes en las novelas), pero en cada página podemos leer también un mundo menos evidente y concreto, más inestable y caótico, que contradice y mina el orden supuesto.

La oscuridad se nos presenta en este caso como «el detalle que atrae la atención del lector y lo hace olvidar por un momento que la totalidad de la obra vale por ésta,



no porque la represente, sino porque insta un nuevo punto de vista para pensar-la» (Giordano:9). La oscuridad es ese detalle minúsculo y enigmático que se sustrajo a todas las lecturas por considerarla irrelevante, por quedar fuera de todo sistema. La presencia, magnética e incandescente, de la oscuridad opera, antes que como una referencia concreta, como un efecto de lectura, un campo semántico que nos enseña el *ethos* oculto de la obra. Es ella la que interroga y disuelve la claridad del mundo, pero también la que nos permite pensar la objetividad de otro modo. No otra cosa nos enseña el siguiente fragmento de *Las gomas* (1953):

Pero, al otro lado de la barrera, se podía comprobar que no estaba todo listo aún: a consecuencia de una cierta elasticidad de la masa, la bajada del tablero no había terminado con el paro del mecanismo; había continuado durante algunos segundos, un centímetro quizá, creando un ligero desnivel en la continuidad de la calzada; tenía lugar una ínfima subida que situaba a su vez la cantonera metálica a algunos centímetros por encima de su posición de equilibrio; y unas oscilaciones cada vez más amortiguadas, cada vez menos perceptibles —pero cuyo término era difícil de prever— bordeaban así, por una serie de prolongaciones y de regresiones sucesivas por una y otra parte, de fijeza por completa ilusoria, un fenómeno terminado, sin embargo, desde hace un tiempo notable. (136)

Allí están todos los rasgos que asociamos al objetivismo: frase límpida y poco literaria, retórica geométrica y técnica, neutralidad e impersonalidad del punto de vista, objetos claramente delineados y definidos, descripción morosa que parece sustraerse de toda finalidad novelesca. En suma: el estilo de Robbe-Grillet en todo su esplendor. Sin embargo frente a la dureza y solidez de los objetos se esconde un mundo de oscilaciones imperceptibles. La ilusión de inmovilidad y fijeza es contradicha por el mismo estilo: al diseccionar el movimiento hasta tal grado de detalle podemos volver sensible el latir infinitesimal de las cosas. La agitación molecular que se esconde tras cada una de las descripciones de Robbe-Grillet no se confunde con un animismo *à la Ponge*, sino que señala una posición hermenéutica frente al objeto y el mundo. La ilusión de control, orden e inmovilidad aparece entredicha, no sólo por la descripción sino por el modo de interpretar ese «estar ahí» de las cosas:

Esa inmovilidad, lejos de facilitar su desciframiento, hacía aún más discutible todo intento de interpretación: aunque aquella cara tuviera evidentemente un sentido —un



sentido muy trivial y que a primera vista parecía fácil de descubrir— escapaba continuamente a las referencias en las cuales Mathias intentaba aprisionarla. (1955:38)

Es el mismo objeto (pero también podríamos decir: es el propio texto) el que se resiste a todo intento de interpretación unívoca. Hay quizás un sentido trivial objetivista en la inmovilidad, pero el objeto/texto busca liberarse de aquello que busca aprisionarlo, estabilizarlo: interpretarlo. Hay en él una verdad, pero ella no puede reducirse a una fórmula que limite su expresión (por transparente y poco metafórica que pueda ser). He allí la paradoja del objetivismo: al hacer de la negatividad un valor absoluto se clausura el sentido, volviendo indiferente —paradójicamente— toda búsqueda formal. Al reducir la obra a un mero volumen y postular todo el resto como inexistente, se expulsa todo contenido, toda emoción al dominio de una invisibilidad sin nombre (Didi-Huberman:20). La obra reducida, en definitiva, a la mera afirmación de la negación del sentido.

Paradójicamente, la clave para repensar el rol del objeto y a partir de allí el estatuto de la narración objetivista en su totalidad la tiene otro de los escritores del *nouveau roman* y de los así llamados cosistas: Michel Butor. En *La modificación* (1957) leemos:

¿Quién pidió que apagaran la luz? ¿Quién quiso esa luz azul? Es verdad que la luz era dura y quemante, pero los objetos que iluminaba presentaban por lo menos una superficie dura en la cual usted tenía la impresión de que podía apoyarse, aferrarse, podía tratar de constituir con ellos una muralla contra esa infiltración, esa grieta, esa pregunta que se ensancha y lo humilla, ese interrogante contagioso que se ha puesto a hacer temblar las piezas de esa máquina exterior, esa coraza metálica cuya fragilidad y endebles usted mismo no sospechaba, mientras ese azul que permanece como suspendido en el aire, que habría que atravesar para poder ver, ese azul ayudado por el perpetuo oscilar, por el ruido, por esas respiraciones que se adivinan, restituye a los objetos su ambigüedad original, no vistos crudamente, sino reconstituidos a partir de índices, de manera que lo contemplan tanto a usted como usted a ellos, restituyéndolo a ese tranquilo terror, a esa emoción primitiva donde se afirma con tanto poder y altura, por encima de las ruinas de tantas mentiras, la pasión de la existencia y la verdad. (199)

En dicho fragmento, la dialéctica en torno al objeto y la luz aparecen sintetizadas de forma admirable. En primer lugar se repone casi en los mismos términos la concepción objetivista de Barthes y Robbe-Grillet: el objeto es una superficie dura,



una presencia clara y distinta, ajena a todo símbolo, que no se deja corromper por las significaciones exteriores, en la cual uno puede aferrarse. Resquicio de racionalidad (aun cuando sea una racionalidad «dura y quemante»), que nos protege de un mundo peligroso que nos acosa. Ese objeto recibe, obviamente, las propiedades de la luz. Lo interesante es lo que sucede cuando esa luz desaparece y el objeto queda librado a la luz azulada de la noche: todo comienza a mutar. La noche, dice Butor, restituye la ambigüedad del mundo. El objeto, ahora, le devuelve la mirada a uno, le devuelve —aún en su silencio— la emoción primitiva que nos une al mundo.

El fragmento de *La modificación* nos revela entonces que aun en toda descripción por objetiva, exterior o ascética que sea, subsiste en ella un resto de significación, un componente espiritual, irracional y mimético: la voz de la naturaleza mutilada que habla desde el objeto. En este sentido, frente al progresivo avance de lo racional, lo constructivo y lo técnico que tienden al control y dominio del mundo, el momento de lo primitivo representado aquí por la noche aparece para reconectar-nos con aquello mágico e impersonal con lo cual estuvimos siempre ligados, pero que inevitablemente fue olvidado, reprimido, violentado por el transcurso de la historia.

A partir de lo visto y llevados por el calor de la hipótesis no podemos dejar de observar que las novelas de Robbe-Grillet no serían otra cosa que «dramas lumínicos», juegos de fuerzas, de lógicas que buscan imponer sus propios modos. Quizá habría que leer la obra de Robbe-Grillet en estos términos: una continua pugna por afirmar o negar la racionalidad del mundo. El relato policial de *Las gomas* enfatiza esa posición: es el propio género el que dramatiza a la *ratio* en la búsqueda de sí misma. El detective no es sólo una figura de la ley y el orden, es un dispositivo novelesco que intentar darle coherencia y sentido al mundo:

Le gusta caminar en línea recta hacia adelante, a través de esta ciudad desconocida. Mira, escucha, siente; este contacto en perpetua renovación le produce una dulce sensación de continuidad: a medida que va andando enrolla la línea ininterrumpida de su propio paso, no una sucesión de imágenes irracionales y sin relación entre sí, sino una cinta continua en la que cada elemento se sitúa inmediatamente en la trama, aun los más fortuitos, hasta los que pueden parecer al principio absurdos o amenazadores, o anacrónicos o falsos: todos vienen a colocarse unos tras otros, y el tejido se prolonga, sin un vacío ni un grumo, a la velocidad regular de su paso (...) Voluntariamente, Wallas camina hacia un futuro inevitable y perfecto. Antes era frecuente que se dejara prender en los círculos de la duda y la impotencia; ahora camina; así ha encontrado su duración. (1953:45-46)



Wallas le da continuidad a la discontinuidad, intenta construir la trama del asesinato a partir de los elementos dispersos con los que cuenta, aun cuando estos aparezcan desconectados entre sí. La duración que Robbe-Grillet menciona no es otra cosa que el estilo, es decir un modo particular de ocupar el tiempo y el espacio. El objetivismo sería esa duración: la incorporación, la sucesión, el tejido de lo heterogéneo bajo el ritmo particular de la línea recta y la velocidad regular. De este modo vemos que Wallas opera de la misma manera que lo hizo la crítica, tal como lo hizo Barthes, Morrissette o Ricardou, incorporando toda imagen irracional, anacrónica o disonante de Robbe-Grillet en un sentido relativamente armónico. El objetivismo muestra entonces su otra cara. Blanchot nos lo había advertido: «En el libro de Robbe-Grillet se impone la apariencia de la descripción más objetiva» (181).

### **El estilo es el objeto**

Se produce aquí por lo tanto un pliegue en el estilo de Robbe-Grillet. La descripción objetiva del mundo tantas veces mentada resulta ser una apariencia, una imagen de segundo grado, una distancia que se establece entre el acto óptico y el mundo. La visión cristalina se revela entonces como secreta, misteriosa e ideológica. La claridad de la mirada se vuelve contra sí misma. El estilo resulta ser entonces estilo-para-algo, es decir, técnica novelesca. Pero esto no conlleva afirmar la hipótesis contraria: reducir el estilo de Robbe-Grillet al subjetivismo, a convertir la narración a un mero despliegue de los humores (por tenues y disfrazados que puedan ser) de una consciencia. La impersonalidad sigue siendo regla, por lo que «no se trata de reintroducir en este punto una psicopatía del sujeto, sino más bien de hacer un análisis fenomenológico de la mirada como fenómeno social cuyo significado es independiente de la psicología individual» (Jameson:226). De lo que se trata es de pensar el fondo mismo sobre el cual se recorta el objetivismo, analizar por qué ese estilo deviene aparente y en todo caso apariencia de qué. «Se nota que el autor cita todos estos discursos inútiles sólo en aras de la objetividad; y a pesar del cuidado que pone en presentarlas con igual indiferencia, está claro que la continuación por el contrario, le interesa particularmente» (1953:170).

Se equivocan Bloch-Michel (1963), Sabato (1963) o Saer (1964/2015) cuando sostienen que el sistema descriptivo objetivo, geométrico, impersonal de Robbe-Grillet es en sí artificial, limitante, formalista, antihumanista, etc, es decir: un estilo como cualquier otro que Robbe-Grillet utiliza por capricho. Justamente lo que el



fragmento anterior de *Las gomas* resalta es que el discurso inútil, banal, superfluo tiene una razón de ser al interior del propio universo ficcional. El estilo aparece como el resultado, la consecuencia de determinadas condiciones que lo generan. Pero nada impide que ese estilo pueda cambiar y que si la situación lo amerita todo pueda ser de otra manera.

«Pero sonrió pensando en lo útil de aquel trabajo. Semejante afán de precisión —desacostumbrado, excesivo y sospechoso— lejos de absorberle, ¿no resultaba más bien acusador?» (1955:224).

Es la precisión, lo detallado, lo excesivo del procedimiento lo que vuelve turbio todo. El estilo mismo aparece problematizado todo el tiempo en Robbe-Grillet. ¿No lo habremos leído durante todo este tiempo de una manera sesgada, incompleta? De este modo, el discurso racional de los objetos, las descripciones, la geometría, el cartesianismo se muestra como una mera hipertrofia de la mirada. ¿No es el estilo objetivista una necesidad de la trama, ya sea la obsesión por el detalle del detective (*Las gomas*), el asesino (*El mirón*) o el celoso (*La celosía*) de apresar, fijar un mundo indócil, incierto, enigmático, que fluye, que se resiste a la cosificación, normativización o conceptualización? El estilo objetivista esgrimido como positividad, es decir como la afirmación de la individualidad del autor, falla en ver el componente ideológico del programa estético. En ver que la «función de la visión no es proporcionar un informe fiel del mundo, sino construir de este una imagen que calme la angustia engendrada por la situación que narra» (Leenhardt:123).

El de Robbe-Grillet es —aun con todos los pruritos mencionados— un estilo, pero un estilo negativo, porque es la expresión de un gesto excesivo que intenta señalar algo. Adorno sostiene que «el arte ha de dar testimonio de lo irreconciliado y a la vez tender a reconciliarlo» (61). La obra de Robbe-Grillet es la evidencia de un estilo que reacciona frente a su material social, que incorpora toda la vergüenza y la culpa del mundo. La vergüenza de asumir la alienación, la incomunicación, la cosificación, el dominio de la naturaleza. El momento de la objetividad es esa vergüenza. Pero la idea misma de momento, de dobles, de apariencia sería impensable sin el discurso de la noche. El tiempo nocturno, que sólo en el instante de su aparición muestra el tiempo interior de la obra, rompe fugazmente el tiempo del continuo histórico, el tiempo del progresivo avance de la racionalidad instrumental. Tiempo nocturno que en su aparición muestra negativamente algo diferente de él mismo.

El parque de este palacio era una suerte de jardín a la francesa, sin árboles, sin flores, sin vegetación algunas... La gravilla, la piedra, el mármol, la línea recta, señalan espacios rígidos, superficies sin misterio. Parecía a primera vista que no fuera posible



perderse allí... a primera vista... a lo largo de las calles rectilíneas, entre las estatuas de ademanes inmóviles y las losas de granito, donde ahora se estaba usted perdiendo ya, para siempre, en la noche tranquila, sola conmigo. (1962:165, traducción propia)

## Bibliografía

- Adorno, Theodor** (1970). *Teoría estética*. Akal, Madrid, 2011.
- Barthes, Roland** (1953). *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.
- . (1964). «Literatura objetiva», «Literatura literal», «¿Resumen de Robbe-Grillet?». *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1983.
- Blanchot, Maurice** (1959). «La claridad novelesca». *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Avila, 1969.
- Bloch-Michel, Jean** (1963). *La «nueva novela»*. Madrid: Guadarrama, 1967.
- Butor, Michel** (1957). *La modificación*. Buenos Aires: Compañía Fabril Editora.
- Didi-Huberman, Georges** (1992). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2011.
- Genette, Gerard** (1966). «Vértigo fijo». *Figuras*. Córdoba: Nagelkop, 1970.
- Giordano, Alberto** (2005). «Borges: la ética y la forma del ensayo». *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Jameson, Fredric** (2008). «El modernismo y lo que reprime; o Robbe-Grillet como anticolonialista». *Las ideologías de la teoría*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- Leenhardt, Jacques** (1973). *Lectura política de la novela*. México: Siglo XXI, 1975.
- Meades, Jonathan** (2008). «How to misread Robbe-Grillet». *New Statesman* [en línea]. Consultado el 11 de mayo de 2016 en <http://www.newstatesman.com/books/2008/03/robbe-grillet-france-supreme>
- Robbe-Grillet, Alain** (1953). *Las gomas*. Barcelona: Anagrama, 2001. Traducción de Jordi Petit Fontseré.
- . (1955). *El mirón*. Barcelona: Seix Barral, 1969. Traducción de Juan Petit.
- . (1957). *La celosía*. Barcelona: Seix Barral, 1970. Traducción de Juan Rero.
- . (1962). *Last year at Marienbad*. Nueva York: Groove Press.
- . (1963). *Por una nueva novela*. Buenos Aires: Cactus, 2010. Traducción de Pablo Ires.
- Sábato, Ernesto** (1963). «Las pretensiones de Robbe-Grillet». *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.



**Saer, Juan José** (2015). «Nouveau roman y nosotros». *Ensayos. Borradores inéditos*  
4. Buenos Aires: Seix Barral.





## Edición literaria en Santa Fe

JORGE JACOBI

Universidad Nacional del Litoral

jorgejacobi@gmail.com

### Resumen

Se presentarán los resultados alcanzados en el desarrollo del trabajo final de la Licenciatura en Letras (FHUC–UNL), titulado *Dimensiones materiales, económicas y sociales de la edición literaria en la ciudad de Santa Fe*. Se enmarca en los estudios del libro y la edición y atiende a las mencionadas dimensiones a partir de la puesta en marcha de una estrategia metodológica diseñada para relevar aspectos escasamente estudiados de la producción literaria en provincias. Permitió la incorporación de las dimensiones teóricas de la noción de *campo editorial*, que configuró la necesidad de estudiar a los agentes que, actualmente, en la ciudad de Santa Fe, se relacionan y dinamizan el campo de la producción. Pero, sobre todo, arribar al reconocimiento de cuáles son sus estrategias de intervención en el campo, específicamente, en lo que respecta a la selección, a los procesos de producción y a las representaciones sobre el dispositivo *libro impreso* y a las modalidades de circulación y comercialización de sus producciones.

Se alcanzaron resultados que permiten formular la siguiente hipótesis: que los sellos de Santa Fe participan de manera diferencial del estado de *reconfiguración de la cultura literaria en la Argentina* (Algassi; Botto 2006, 2011; Mazzoni; Mazzoni y Selci; Moscardi; Vanoli 2009, 2010a, 2010b). Específicamente, por la necesidad de una mayor acumulación de capital social, de tiempo y esfuerzo destinado a la generación de redes de relaciones orientadas al reconocimiento de sus producciones. Esa hipótesis descansa en otros resultados alcanzados: si bien el conjunto de sellos observados pertenece al polo no comercial de la edición, sus modalidades de comercialización y sus intereses económicos son heterogéneos. Además, fue posible reconocer las diferencias en las representaciones de los editores sobre el dispositivo *libro impreso*, elementos que tienen en cuenta el contexto de radicales transformaciones de las disposiciones tecnológicas de la escritura.

*Palabras clave:* edición literaria / Santa Fe / libro / estrategias / capital social



## Antes de comenzar

Hay que decir que no es una tarea sencilla la de comunicar los resultados obtenidos en la tesina de grado de la carrera Licenciatura en letras. En primer lugar, porque ésta no se realizó en los marcos de los estudios del lenguaje y la literatura, o no fue posible formularlo de esa manera. Su objetivo era el de conocer cómo se manifiestan en la edición literaria las estrategias que objetivan las disputas en el campo cultural. Fue por eso que partimos del análisis de algunos sellos editoriales de la ciudad de Santa Fe, porque consideramos que nos permitiría producir una primera sistematización de las relaciones sociales implicadas en las publicaciones de ciertos escritos bajo la forma de un libro impreso y en torno a una idea de la escritura.

Focalizar en la producción literaria desde el nivel de las relaciones sociales tendientes a perpetuar un dispositivo editorial, parece implicar una mirada que sesga los problemas tradicionales de la lengua y la literatura, de la que, se supone, provienen los principales interrogantes que atraviesa la Licenciatura en letras. Y es cierto que esa mirada implicó un desarrollo de estrategias de relevamiento y de lectura de datos emparentadas con otras metodologías (como incorporar datos cuantitativos, por ejemplo) pertinentes para el análisis de las condiciones materiales y económicas de las publicaciones literarias.

Habrá que introducir diciendo, entonces, que no hubiera sido posible llevar adelante la indagación sin haber partido de un problema que sí parece nos compete a quienes nos formamos en una carrera cuyas cátedras y seminarios se configuran a partir de una dispersión que encuentra su punto de fuga en la lingüística como ciencia del lenguaje: la contemporánea transformación de las disposiciones tecnológicas de la escritura. Unas disposiciones que hasta hace muy poco naturalizábamos en su relación con la lectura, por el monopolio material de la letra impresa. Y lo que en un primer momento nos enfrentó al problema del *lenguaje como dispositivo* (Agamben), derivó en el interés por el conocimiento de las condiciones de producción y apropiación de esos dispositivos en los actuales derroteros de la cultura impresa (Darnton; Chartier 1992, 2007; Moncada Patiño; Muñoz; Ong; Valinoti).

Una primera aproximación analítica de las editoriales supuso, en este sentido, observar las relaciones sociales implicadas en la circulación de los textos. Existe una serie de trabajos, que ya muestra un primer recorrido en nuestro país, convocados por problemas que configuran un campo de observaciones y de estudios sobre las relaciones objetivables en torno a la edición de los libros. Hasta el momento de su surgimiento —que podemos situar en el año 2006—, la historia de la cultura escrita en Argentina había sido reconstruida por el trabajo periférico y fragmentario



de bibliógrafos, bibliómanos, bibliotecarios, historiadores aficionados, editores y libreros. No hay una historia sistemática y serial con foco en la cultura impresa, y este reciente campo de estudios se propone como confluencia de los primeros problemas para el caso argentino (de Diego 2006, Dujovne, Mollier, Rivera, Saferstein, Sorá).

La tesina buscó poder entablar un diálogo con ese campo: recortamos nuestro interés en las estrategias y dispositivos que permiten la circulación de las publicaciones impresas, sus apropiaciones y reconocimientos. Y si bien el recorte espacial de la indagación fue experimentado como arbitrario en un primer momento, más ligado a condiciones propias de la producción de la tesina o de una *investigación situada*, estamos ahora en condiciones de decir que la dimensión geográfica permite orientar el estudio de la producción simbólica desde una perspectiva que combine, equilibradamente, la dimensión temporal y espacial de los circuitos de circulación, de figuras e ideas (Agüero).

Si evitamos reproducir una interpretación localista de procesos más amplios, la dimensión espacial nos permite considerar las relaciones por las cuales puede hablarse de circulación de las ideas y de diferenciales posiciones en las geopolíticas de la edición. En la tesina este aspecto apenas comenzó a ponerse en juego y ciertamente con bastantes inconsistencias argumentales. Podemos partir, para comenzar al menos, del reconocimiento de que la adjetivación *nacional* que suele acompañar las nociones de literatura o cultura cuando se pretende estudiar estas áreas, vela las diferencias geográficas que se manifiestan, por ejemplo, en los modos de producción, circulación y visualización de la producción literaria e intelectual de las provincias.

### **Comunicar los resultados de la tesina *Dimensiones materiales, económicas y sociales de la edición literaria en la ciudad de Santa Fe***

La incorporación de las dimensiones teóricas de la noción de *campo editorial* nos permitió partir de la consideración de que las *estrategias* que desarrollan los sellos santafesinos forman parte de un sistema de producción cuya especificidad está vinculada a la especificidad de su producto: el libro, realidad de doble faz —siguiendo los razonamientos de Bourdieu—, mercantil pero también significación, económica pero cultural. Una noción que permite atender a la doble dimensión implicadas en la producción y circulación del libro que son, justamente, las relaciones



de producción que supone, pero también las identidades culturales que en esos intercambios se forjan y disputan sus intereses. El *campo editorial* como concepto metodológico, nos permitió observar el tipo de relaciones que individuos y grupos entablan, relaciones orientadas a la producción de un capital específico y coaccionadas por su lógica interna (Bourdieu 1981, 1992, 1999, 2013; Fernández Fernández y Puente Ferrera).

Fue necesario para eso reconocer a los individuos y grupos que actualmente dinamizan, participan y se relacionan en ese campo de producción. La referencia espacial no indica tanto el origen o la localización de los sellos, sino el espacio geográfico de referencia en el que todos los agentes se relacionan principalmente. Pudimos observar que más allá de las localidades en las que viven o producen los editores (que se extiende a Santo Tomé y Sauce Viejo), es en la ciudad de Santa Fe donde se relacionan y comercializan sus productos. No hay que dejar de atender por ello a factores que incidieron en la formación de algunos sellos, como programas estímulos de la ciudad de Santo Tomé o la Feria del Libro que se realiza en esa localidad. Pero también vimos que estos elementos no llegan a ser suficientes para que estos desarrollen sus estrategias comerciales y de relacionamiento en esa localidad. Tomamos entonces a Santa Fe como referente de un centro urbano de provincia, recorte que nos permitió relevar las condiciones de producción y las modalidades de circulación de un conjunto de sellos de espacios relacionados.

Pero más allá de reconocer a los individuos y grupos, fue fundamental indagar cómo se relacionan los mismos, lo que implicó atender a las *estrategias* a través de las cuales los sellos editoriales desarrollan los *dispositivos* que les permite participar del intercambio de sus producciones y conformar redes de relaciones con cierta sistematicidad.

### **Los materiales de trabajo: corpus y forma de abordarlos**

El procedimiento comenzó con la producción de entrevistas a editores que trabajan en sellos editoriales de la ciudad de Santa Fe y alrededores. Seleccionamos seis sellos que, respecto de otros, se presentaban de manera diferencial: se autodenominaban ediciones literarias o catalogaban sus producciones como tales. Esos sellos fueron: Corteza Ediciones, Fondo Cooperativo Los Juegos del Temps, La Gota Microediciones, Ediciones Diatriba, Editorial Palabrava y La Susodicha.

Este corpus fue intervenido a partir de la necesidad de poder leer, en un primer momento, tres instancias objetivables de las estrategias de los sellos: las *modalida-*



*des de circulación* (acciones que los sellos editoriales llevan a cabo para comercializar los materiales publicados, variable que permitió reconstruir datos sobre las diferenciales condiciones de producción y los alcances y perspectivas económicas de cada sello, como así también reconstruir el campo de decisiones que se toman para determinar la cantidad de títulos a publicar, la tirada de cada uno de ellos y las definiciones del precio de venta al público), las *redes de relaciones* (que objetivan las dimensiones regionales y nacionales de las disputas en el campo editorial) y las *representaciones de los antagonismos del campo editorial* (referencias a procesos de selección y confección del catálogo, a las condiciones materiales y económicas del proyecto y caracterizaciones de otros agentes del campo).

Durante ese proceso también se confeccionó un corpus compuesto por los catálogos de cada uno de los sellos entrevistados. Un relevamiento por año, por colección (en el caso que correspondiera), por autor y por título, que promueven un acercamiento al alcance de la producción de los sellos editoriales. Reconstruir, observar y analizar catálogos es una práctica propia de los estudios vinculados a la historia y la sociología del libro y la edición. Definimos al catálogo como la expresión primera del proyecto político, cultural y/o comercial de una editorial, en el que «conviven los autores, títulos, temas e ideas que busca hacer circular y leer a lo largo de su existencia» (Dujovne:201). Su observación nos permitió dar cuenta de un período de ciclo corto de los emprendimientos editoriales de Santa Fe y constituyeron una base informática que permite referenciar la materialización de los proyectos aludidos en las entrevistas. Nos interesó su observación, entonces, en la medida en que brinda datos específicos respecto de las publicaciones. Sin embargo lo tratamos como elemento relacional, es decir, que si bien dio datos como cantidad de publicaciones por año, cantidad de escritores/as publicados/as, etc., su relevancia estuvo dada por su relación con los aspectos considerados en los otros corpus de análisis.

Paralelamente, se produjo una base de datos de artículos publicados en medios gráficos de la ciudad de Santa Fe en el término de un año y medio, con el objetivo de relevar datos sobre las redes de relaciones en las que participan estas editoriales y de reconocer otros individuos, organizaciones e instituciones que intervienen en los medios gráficos como agentes activos del campo de producción. Se compuso así un corpus compuesto por 235 notas publicadas en *El Litoral* y en el *Periódico Pausa*, en el período comprendido entre agosto de 2013 y diciembre de 2014. Este corpus posibilitó relevar agentes relacionados a la producción editorial, no sólo locales sino también del resto del país y de capitales multinacionales. Permitted también observar las diferentes modalidades en las que las distintas editoriales son referen-



ciadas en los periódicos, lo que nos dio un alcance de las formas en que el campo de la producción editorial es dado a conocer a través de los mecanismos publicitarios.

La observación y análisis de este último corpus se realizó a partir de un ordenamiento de acuerdo a tres niveles de observación. En primer lugar, se confeccionó una grilla para *ordenar todos los sellos locales referenciados, de acuerdo a la cantidad de artículos durante el período*. Esta grilla contenía, también, los nombres de instituciones y organizaciones relacionadas a los sellos mencionados como forma de objetivación de las redes de relaciones. En segundo lugar *se ordenaron los datos de acuerdo a la «Localidad» de los sellos editoriales referenciados*. Esto permitió tener un acercamiento a las formas en que las dimensiones regionales, nacionales y transnacionales de la edición se expresan en los periódicos locales. Y, finalmente, se cuantificaron los artículos catalogados de acuerdo a una grilla de observación de doble entrada que contiene referencias al encuadre pragmático de cada artículo, por un lado —los artículos fueron clasificados como: anuncio de presentación, crónica, entrevista, fragmento/s de libro/s, reseña—, y las referencias editoriales de las publicaciones mencionadas en los artículos, por otro. Esta última observación ofrece *datos cuantitativos sobre la manera en que distribuyen, en los espacios publicitarios de los periódicos locales, las referencias al mercado editorial*.

## **Consideraciones sobre la edición literaria en Santa Fe**

*a) Las trayectorias de los sellos dan cuenta de un ciclo o etapa de producción que debe ser contextualizado.*

La primera publicación del Fondo Editor Cooperativo «Los juegos del Temps» data de 2004, en tanto Corteza es el sello más joven y su primera publicación corresponde al año 2014. Fue interesante notar que, si bien algunos entrevistados hicieron referencia a experiencias que pueden ser tenidas en cuenta como antecedentes (los casos de LuzAzul y Arca del Sur, más cercanos en el tiempo y los proyectos de Ediciones de la Nada, desde 1980 a 2003), los mismos presentan sus dispositivos como novedosos y emergentes de un contexto en el que el mismo se requiere necesario desde el punto de vista de los escritores que no disponen de medios para publicar.

Hay dos consideraciones que tenemos que hacer en este punto. En primer lugar, que si bien la población estudiada está recortada temporalmente será fundamental, en adelante, avanzar sobre una historización que permita comprender con mayor profundidad cuáles son las continuidades y discontinuidades que pueden



establecerse con otras etapas de la producción editorial. Creemos que el conocimiento de un espacio cultural requiere del conocimiento de las coacciones propias de su formación sociohistórica. Hay que ver hasta qué punto esta emergencia — leída en términos de escritores que pretenden generar medios de publicación sobre una lectura de que no se dispone de los medios suficientes o que se torna ciertamente dificultoso, costoso o quimérico publicar— no es de alguna manera un mecanismo que se actualiza, sin dejar de prestar atención a sus particularidades históricas o, como suelen observar algunos trabajos dedicados a la edición literaria contemporánea, paradigmáticas.

Porque el conjunto de sellos, al situar su origen en el comienzo de siglo, pueden entrar en consideración de lo que algunos trabajos observan para describir un proceso de *reconfiguración en la cultura literaria argentina*, caracterizada fundamentalmente por una pérdida de autonomía del campo literario frente al campo editorial. Este último entendido en esos trabajos, como estructurado en torno a una desigualdad contradictoria, que se explica a partir de un proceso de *desnacionalización* y *concentración* abrupta del mercado editorial y la emergencia de nuevos modelos de producción y circulación. Se entiende que es desigual ya que polarizó radicalmente el campo editorial entre dos grupos concentrados de la economía (que ostentan los beneficios del 75 % del mercado editorial en Argentina) y el resto; pero que a su vez generó una proliferación de proyectos editoriales que señalan la necesidad de revertir o de posicionarse frente a algunos aspectos centrales de las lógicas de producción de los grupos dominantes. Por eso nos pareció importante leer los resultados de la tesina en diálogo con esos trabajos.

Podemos hacer referencia a las contribuciones de Malena Botto, que provee de una lectura general del proceso de la industria editorial argentina de los últimos veinte años. En la misma se explica, por un lado, la dinámica abrupta del proceso de «desnacionalización» de los principales fondos editoriales de capitales locales a partir de una concentración de la industria editorial por parte principalmente de dos conglomerados trasnacionales (Random House Mondadori y Planeta);<sup>1</sup> y la consecuente polarización que, al tiempo que muestra el cierre o la venta de fondos editoriales con trayectoria —originados en otros contextos para las industrias culturales en el país—, evidencia la proliferación de los nuevos proyectos rotulados como «independientes» (2006:211–221).

Es interesante remarcar que sobre la denominación «independiente» surgieron problemas no menos importantes de señalar, que impactaron en el proceso de ob-

---

<sup>1</sup> Para más detalles del proceso de concentración económica en el mercado editorial argentino durante el período 1974-2012, ver José Luis de Diego (2012).



servación de los sellos de la ciudad de Santa Fe y en la producción del recorte de la investigación. Algunos trabajos, justamente, denuncian una suerte de «plasticidad conceptual» con la que se utilizan diferentes nociones que tornan insuficiente ese término para referirse al prolífico campo de producción. No hay que perder de vista que entre los sellos que suelen denominarse «independientes» existen diferencias sustanciales sobre las modalidades de producción, circulación y recepción de sus catálogos. Es de hecho una de las cosas que observa el trabajo de Vanoli, quien busca establecer una nueva diferenciación entre lo que considera editoriales literarias independientes y las editoriales «independientes en sentido más amplio», que intentan mantener una identidad comercial y cultural, al mismo tiempo que privilegian ventas en librerías y que en algunos casos llegan a competir con transnacionales. Para las primeras, en cambio, sostiene que la identidad literaria suele ser más fuerte que la comercial, tienden a construir sus propias instancias de circulación — FLIA, encuentros, lecturas, debates públicos—, aunque no reniegan necesariamente de los circuitos oficiales, se dirigen a un lector «hiperescolarizado y especializado» y ya no a un mercado anónimo. Al establecer esta diferencia establece una clasificación «generacional»: en el lugar que ocupan las editoriales denominadas pequeñas, independientes, autogestivas, etc., se reconoce la materialización de una «militancia literaria» llevada a cabo por nuevos mediadores culturales, y transferida a un objeto cultural: el libro. «Militancia» que, según Vanoli, consigue desbordar el estatus mismo del texto literario. Este es el aspecto central al que denomina *reconfiguración de la cultura literaria*: para caracterizar el campo de producción contemporánea, explica el fenómeno como una «contaminación inmediata entre la lógica de la escritura y la lógica de la edición», sobre la que volveremos más tarde a la hora de focalizar en las dimensiones tecnológicas del libro impreso (2010b:135).

La indagación de Szpilbarg y Saferstein, por otro lado, permite ver con claridad cómo el término «independiente» se amolda a las representaciones de, por lo menos, tres proyectos con características jurídicas, económicas, sino antagónicas, al menos contradictorias. Con un matiz de posicionamiento mayormente marcado, Winik y Reck también denuncian la ineficacia del término para nombrar aquello que se pretende reconocer. Para los autores se trata más bien de una característica funcional al mercado de bienes, en el cual es posible agregar valor a sus productos a partir de caracterizarse como independientes a agentes que reproducen las lógicas de los grupos dominantes del mercado editorial y ante los cuales surge la necesidad de separar a un conjunto de proyectos que operan, sí, sobre lógicas disruptivas: autogestivos, artesanales, comunitarios, etc., en los que los intercambios están fundamentados por las relaciones sociales no-comerciales que posibilita desarrollar.





Estos trabajos nos permitieron corroborar que la complejidad en el hallazgo de los denominadores comunes marcados, entre los sellos observados en la tesina, puede corresponderse con un problema estructural sobre las actuales condiciones de producción para la edición literaria, sobre las que fue necesario, entonces, identificar sus particularidades específicas.

*b) Los editores son escritores o ilustradores de los títulos contenidos en sus catálogos.*

Esto nos indica que la estructura de al menos algunos proyectos se vincula con los intereses de auto-publicación, de difusión de la propia producción artística. Sin embargo no es algo que se haya observado que opere de la misma manera en todos los sellos y es por eso que marcamos y describimos sus particularidades.

El caso de La Susodicha, por ejemplo, es dependiente de esta relación entre el dispositivo editorial y la publicación de las producciones visuales de las editoras. El sello fue creado con el objetivo de publicar algunas ilustraciones de sus editoras. El *libro-álbum* asume particularidades específicas que lo diferencian del resto de las publicaciones de los sellos analizados. Se trata, incluso, de una de sus principales dificultades manifiestas para consolidar el proyecto: en la valoración que las editoras hacen del mercado, señalan una falta de hábitos que hacen que la oferta del sello y demanda del lector no suelen coincidir. Según ellas, el *libro-álbum* asume características no convencionales para los consumidores, es decir que, al ser el soporte y la imagen los dominantes del dispositivo editorial, el texto no tiene prioridad *per se*, situación a la que los lectores no estarían aún habituados, «al menos en esta ciudad», según las entrevistadas.

Los casos de Palabrava, Diatriba y Corteza, si bien manifiestan otra intención, muestran también que una parte del catálogo está compuesto por escritos de los propios editores. Es importante mencionar una intencionalidad diferente sobre esta relación entre auto-publicación y dispositivo editorial en Palabrava, ya que esa observación, lejos de reiterarse a lo largo de la conformación del catálogo (como sucede en los otros sellos), se presenta específicamente en sus comienzos. Algo de esta interpretación fue expresada en las entrevistas, otras se deducen de la reconstrucción de los catálogos: durante 2012, Patricia Severín y Graciela Prieto Rey (dos de las tres editoras del sello) publican y dan comienzo a la colección de poesía Anamnesis, en tanto que Alicia Barberis (la tercera integrante) inicia la colección «Las cuatro estaciones de la palabra» con «El infierno de los vivos» que, según comentan



las editoras, no estaba previsto ya que pretendían iniciar con un libro de Enrique Butti, cuyo original no pudo llegar a tiempo.<sup>2</sup>

Diatriba, por su parte, muestra cómo la auto-publicación parece estar a disposición de la creación de la plataforma editorial. Los dos primeros títulos del sello son de la autoría de los por entonces dos editores (Fernando Callero y Santiago Pontoni) y, a partir del tercero (de Javier Giuponi), queda conformado el colectivo editorial por ellos tres. Pero luego —salvo la publicación de «Kowabunga!» de Pontoni—, no se repetirá esta fórmula y desde entonces la editorial se presentará como colección de la poesía joven del litoral.

En Corteza esta relación parece ser más accidental, y también está relacionada con sus comienzos: es en la primera publicación del sello («Pay Zumé. Antología de escritores santotomesinos») en la que algunos de sus integrantes publican escritos propios (por cierto, La Gota publica un libro de Sofía Storani, una de las editoras de Corteza).

Ahora bien, los casos de La Gota y Los juegos del Temps son los que más producciones de los editores han publicado. En La Gota este ha sido uno de los principales motivos de surgimiento del proyecto y se refleja en el catálogo que contiene al menos once publicaciones de la autoría de su editor Gonzalo Geller que, además, ilustra más del 90 % del total de las publicaciones.

En el caso de Los juegos del Temps se contabiliza que una de cada tres publicaciones pertenece a la autoría de alguno de los integrantes del grupo coordinador, diferencia que disminuye si se tienen en cuenta las publicaciones de los colaboradores del proyecto. Esto evidencia los objetivos del sello de constituirse exclusivamente como una estrategia de financiamiento cooperativo de las propias publicaciones, en la que los autores comparten los costos de producción de los libros con los socios cooperativos.

*c) La materialidad del dispositivo editorial cobra dimensiones que deben ser tenidas en cuenta para conocer el proceso general de producción en el que estos sellos encuentran su participación y desarrollo.*

---

<sup>2</sup> Vale acá anotar que esto, antes que anecdótico, muestra un elemento que resulta interesante para continuar pensando en lo que se nombra como «independiente», ya que esos tiempos son los que estaban establecidos en el convenio que realizara el sello con la empresa El Litoral para la distribución y comercialización de esa colección. Es un dato que cobra relevancia para problematizar «lo independiente» cuando incorporamos, por ejemplo, las representaciones de los integrantes de Corteza Ediciones, quienes observan que en sus comienzos, al estar comprometidos con los tiempos de los programas que financiaron esas primeras publicaciones, el sello no se desenvolvía con total independencia: es decir, dependencia financiera que se traduce en compromisos de tiempos y plazos, son sin lugar a dudas variables desde las que pueden medirse los grados de dependencia de los proyectos editoriales frente a otros agentes.



Este es sin lugar a dudas uno de los elementos característicos del campo y de fundamental importancia a la hora de buscar comprender las estrategias de acumulación de capital de las editoriales, en un contexto signado por el acceso y la mediación de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Podemos hacer una clasificación general entre los sellos cuyas publicaciones son confeccionadas en talleres de impresión profesionalizados y aquellos que confeccionan artesanalmente sus producciones. Esta diferencia puede relevarse también de las representaciones que los editores proyectan sobre la imagen que su sello promueve a partir del aspecto físico del libro: en tanto que para algunos es indispensable que los libros sean termo-encuadernados, con tapas impresas en papel ilustración y laminadas (lo que se consigue con la labor de maquinarias específicas), otros buscan explicitar en el diseño y la encuadernación de los libros, el hecho de que fue confeccionado artesanalmente.

En el primer grupo se encontrarían principalmente los sellos Palabrava y Los juegos del Temps. Diatriba, por su parte, que tiene sus orígenes en las técnicas artesanales, construyó gran parte de su catálogo a partir de lo que podría considerarse una técnica mixta, que vincula la producción en serie ofrecida por Ediciones UNL (a través de sus talleres gráficos) y la impresión artesanal de las tapas (serigrafía), pero los últimos títulos, en cambio, son confeccionados enteramente por los talleres de la Universidad. Palabrava y Los juegos del Temps, por su parte, trabajan con imprentas comerciales de la ciudad.

La centralidad en la confección artesanal de los sellos del segundo grupo —La Gota, Corteza y la Susodicha (sin dejar de lado la experiencia de Diatriba que tiene sus orígenes en este tipo de producción)— puede explicarse tanto como estrategia frente a coacciones económicas propias del campo, pero también teniendo en cuenta que el mismo permite el agregado de un valor que acompaña el reconocimiento de circuitos de circulación de estos catálogos y que en los espacios tradicionales de comercialización de los libros, como en las librerías, llegan a configurar un «nicho» en particular: «edición artesanal».

Nos pareció que atender a la materialidad tecnológica de los dispositivos editoriales puede colaborar en la comprensión de aspectos centrales del campo de producción. Es sin duda también uno de los fenómenos que con mayor frecuencia se señala a la hora de explicar las reconfiguraciones en la cultura literaria. Y es, en definitiva, una de las características sobresalientes en la que confluyen, tanto las observaciones acerca de la pérdida de autonomía del campo literario, como aquellas abocadas al reconocimiento de los dispositivos que hacen del libro un objeto que ha visto mutadas sus características generales de producción y circulación. Lo que no-



sotros decimos aquí es que esto muestra cómo se ponen en juego al menos dos representaciones de los dispositivos que buscarán adaptar el proyecto editorial a sus condiciones de producción.

Son varios los trabajos que focalizan sobre las formas sobre las que las pequeñas editoriales producen un capital específico a partir de la confección artesanal, y en las que el diseño y la presentación material del libro adquieren dimensiones que hasta entonces quedaban solapadas en las publicaciones. Esto puede verse en la discusión que dos trabajos escenifican en a partir de observar las operaciones de una editorial específica de la CABA como Belleza y Felicidad. Son los trabajos de Mazzoni y Selci y de Moscardi, que plantean un estado de la cuestión acerca de cómo se discute hoy, desde el enfoque en las dimensiones materiales, económicas y sociales implicadas en la edición, el derrotero de la *posautonomía* del campo literario (Ludmer).

Entre ambos trabajos media un lapso que no hay que desatender y que incluso es explicitado en el segundo. Para Moscardi, la propuesta de lectura de Mazzoni y Selci es sintomática de su contexto de producción, 2001, y es por eso que esos autores extraen de las operaciones realizadas en la puesta a punto del catálogo del sello la condición misma para cualquier intervención editorial que se pretenda contemporánea y emergente.

La conocida noción de «cualquierización» propone entenderse como el «movimiento fundamental» desarrollado, sobre todo, por las editoriales artesanales implicadas en la edición de poesía. Se trata del proceso o fenómeno que permite que «cualquier cosa» pueda ser un libro y que «cualquiera» pueda presentarse por lo tanto como escritor. «Variación estructural», dicen sus autores, que implica que el escritor debe «ensancharse», permitir que «cualquiera» pueda serlo y debe también desarrollar otras actividades vinculadas a la manufactura del soporte material de intercambio. La conversión del libro en «cualquier cosa», que «cualquier cosa» pueda ser un libro, es entendida como respuesta a la falta que plantea la «cualquierización» del escritor: es el diseño el que aporta el dinamismo conversor que señala lo que es un escritor o un libro. Dicen sus autores:

Si el predominio del diseño es entonces aquello que marca la «novedad» de esta poesía, deberíamos preguntarnos por él. Su peso en el asunto no podría provenir de la voluntad de uno o muchos escritores a los que, de pronto, les hubiera parecido interesante darle una importancia fundamental al diseño de los libros. Habría que buscar la causa, en todo caso, en la palmaria imposibilidad que viven los escritores de integrar el catálogo de alguna editorial que tenga una participación significativa en el mercado. Y no es



casual que esta poesía haya nacido aproximadamente a mediados de los 90, momento en que la crisis de la industria editorial entraba en su etapa más aguda y en que comenzaba el apogeo del diseño como disciplina.

Hay un aspecto aquí que parece coincidir con una de las explicaciones más compartidas entre los editores santafesinos: el hecho de que los escritores no dispongan de medios para publicar es leído coincidentemente por todos, en un primer nivel. Nos vemos tentados a preguntarnos si esta percepción de los escritores tiene una historicidad propia que pueda explicarse por fuera del proceso de abrupta y acelerada concentración del mercado editorial en la Argentina. Para eso habría que recomponer el campo de la producción editorial local, como dijimos, y, fundamentalmente, analizar si con los anteriores modelos editoriales estaba garantizada la publicación de las producciones de los escritores de la región. Arduo trabajo que no fue propuesto en la tesina pero que, sin embargo, el mismo hecho de formular el problema nos enfrenta a consideraciones que parecen indicar más un efecto de época que un proceso lineal de emergencia.

Para decirlo de otra manera: si bien será posible identificar la emergencia de numerosos proyectos de publicación, esto no representa necesariamente una apertura o democratización del espacio editorial para escritores que antes veían vedada la posibilidad de publicar. Lo que nos demuestran las observaciones en cambio, es que son las condiciones técnicas las que reposicionan a los escritores en la emergencia de la publicación. Fernando Callero, de Ediciones Diatriba, hace referencia por ejemplo al hecho de que, antes que garantizar condiciones de publicación para escritores locales, su proyecto se dirige a promover condiciones de producción. Esta diferencia nos permite ver que la garantía de la publicación no es un problema en nuestra contemporaneidad (frente a otros estados de la producción cultural), sino una condición técnica que se ha visto ampliamente reconfigurada. El lugar que pretende ocupar el sello, en ese sentido, es el de plataforma que permita adaptar esas condiciones técnicas a una producción atenta, tanto a lo que se reconoce como literario en algunos círculos especializados (como el Festival Internacional de Poesía que se realiza todos los años en Rosario), como a la revalorización de un localismo del que puede presentarse, si se quiere y propone, una tradición, sino una línea estética de composición poética.

Ahora bien, no hay dudas, como sostuvieron Mazzoni y Selci, que el soporte, el diseño y la presentación de los libros ha cobrado un dinamismo que interviene incluso en las operaciones de lectura de los textos, lo que abona la idea de pérdida de autonomía del campo literario. Con esta orientación pueden leerse un sinnúmero



de trabajos que reseñan diferentes experiencias de lecturas, casi siempre dedicadas a la producción particular de un sello editorial.

Sin embargo, no es menos importante reseñar la discusión en torno a una lectura general del proceso según el cual, ciertamente, ya no es posible pensar la relación entre escritura y publicación según las coordenadas que guiaron las representaciones dominantes en el campo editorial hasta principios de este siglo, al menos. Moscardi critica de hecho la noción propuesta por Mazzoni y Selci, argumentando que sus fundamentos responden estructuralmente al concepto dominante de autor, siendo que lo que la posición de estos escritores, de estas editoriales y de estas escrituras objetiva es un fuerte proceso de «desterritorialización». Su indagación en el catálogo de Belleza y Felicidad arriba a la conclusión de que se ha «desfondado» el concepto de autor y que es necesario recomponer la «enunciación colectiva» que se expresa en la proliferación de nuevos «dispositivos editoriales». Según sus palabras, el texto de Mazzoni y Selci acierta:

en su nivel descriptivo, es decir, en lo que atañe, efectivamente, a las modificaciones en las categorías de «libro» y «autor», «escritura» y «edición»; pero tambalea, no obstante, en su nivel analítico. En efecto, la «cualquierización» que señalan como síntoma de la «poesía actual» responde, estructuralmente, al concepto de «autor» que, según el mismo artículo, la poesía actual estaría desplazando. Y ahí la contradicción: porque en la fórmula «cualquiera puede ser escritor», «cualquiera» se reterritorializa en la categoría de «escritor»; cuando lo que sucede es diametralmente lo opuesto: el «escritor» es drásticamente desterritorializado en «cualquiera», lo que significa que el concepto de «autor» se desfonda en los entramados de la voz colectiva que enraman los dispositivos editoriales y aun cuando se trata de figuras de autor que podríamos pensar como «clásicas», resulta sumamente difícil, e incluso forzado, agrupar y leer ciertos textos sin situarlos en su dispositivo colectivo de enunciación, sin rodearlos de otros textos inmediatamente contiguos, sin reconstruir sus diálogos concretos, sus guiños y autorreferencias constantes, es decir, sin seguir las huellas de su desterritorialización. (42)

Lo que nos interesa de estas discusiones es que están focalizando en un proceso del que todavía no ha sido posible extraer consideraciones universales, más allá del reconocimiento de un ciclo de producción *posautónoma* para la literatura. No hay que dejar de mencionar, sin embargo, que las intervenciones de Moscardi y Mazzoni y Selci rondan en torno a una discusión que señala una reconfiguración tal del mercado editorial que, según algunas de sus voces, puede prescindir del libro como soporte privilegiado. Voces que anuncian el fin del libro como producto dominante



en la industria editorial y en la producción, circulación y apropiación de los textos en general.<sup>3</sup> Por eso decimos que los estudios dedicados a las disposiciones tecnológicas del libro, para conocer las relaciones y disputas culturales que vehiculiza, son de alguna manera sintomáticos de ese contexto y sostenemos que apremian estos reconocimientos en un momento en que algunas percepciones básicas han sido modificadas de manera tal de no poder quedar o no poder ser reconocidas sino en posición diaspórica, siguiendo los razonamientos de Ludmer.

*d) Las modalidades de comercialización de las ediciones de estos sellos son un observatorio privilegiado que evidencian una marcada heterogeneidad en sus estrategias.*

Los títulos publicados por estos sellos se comercializan casi exclusivamente en Santa Fe. Esto no significa que no distribuyan en otras localidades y provincias, pero sí que su producción se amolda a una dinámica de comercialización que se resuelve mayormente en eventos y librerías de la ciudad. Uno de los casos en los que se observó mayor excepcionalidad fue en Palabrava, ya que una parte de su catálogo se distribuye con el diario *El Litoral*, lo que le permite ubicar su producción en kioscos de otras localidades de la provincia. Sin embargo, no todos los títulos del catálogo circulan así e incluso es una característica del sello la búsqueda de una presencia constante en lugares y eventos que se desarrollan en la ciudad, llegando a la intención de incorporar algo estructuralmente desarrollado por el modelo comercial de las grandes empresas que procuran encontrarse con consumidores ocasionales en «espacios públicos no convencionales [para el libro]»; las editoras relatan las experiencias de ventas en un supermercado local, a lo que se le puede sumar la experiencia de «Editar Santa Fe», a través de cuya plataforma exhibe sus libros para la venta en el complejo «Mercado Norte» de la ciudad.

Diatriba puede ser otro caso de esta excepción si se tiene en cuenta que, por ejemplo, reconoce en el Festival Internacional de Poesía, que se realiza todos los años en Rosario, el principal referente de circulación de sus producciones. Fernando Callero comenta que ese Festival les permite llegar a librerías o ferias de otras provincias.

---

<sup>3</sup> El artículo de Sara Lloyd, *Manifiesto de una editora para el siglo XXI*, puede ser un ejemplo de formulación de esta perspectiva: «Uno de los cambios de percepción críticos que los editores tenemos que realizar, pues, se refiere al libro como "producto". Mientras sigan concibiendo al libro como un objeto definible entre dos tapas, como una "unidad" singular, los editores seguirán limitando el papel que desempeñan en su producción y distribución, y ésta es una manera de eliminarse ellos mismos del futuro de la creación y difusión de contenidos» (17).



La presentación de las novedades suele ser uno de dispositivos de venta más eficaces. No sólo permite la venta de un volumen importante del título presentado, sino que, a su vez, ayuda a difundir y comercializar el resto del catálogo. En el caso de *Los juegos del Temps*, se trata del principal mecanismo de distribución y de venta de sus títulos. Aunque comparta este rasgo con los otros sellos, su particularidad está en el hecho de que cualquier otra modalidad de comercialización es desestimada al no corresponderse con sus objetivos. La presentación se configura, en este caso, con un rasgo que explica la lógica de funcionamiento que busca establecer como «Fondo Editor Cooperativo»: con el dinero recaudado en la presentación de uno de sus títulos se busca financiar el 50 % del próximo título de otro autor. Por eso también se explica por qué se privilegia la difusión de los eventos de presentación de los libros y se dejan de lado circuitos tradicionales de venta como las librerías: los libros son de los autores y serán ellos, en todo caso, quienes decidan las modalidades de circulación de los mismos.

Las presentaciones para la venta de los títulos del catálogo también revisten de importancia para el caso de *La Gota Microediciones*. Sin embargo se trata para este sello de la posibilidad de difundir sistemáticamente su catálogo: en los últimos años *La Gota* ha adoptado la modalidad de lanzar tres títulos cada tres meses. Pero sobre todo, fue interesante observar que su búsqueda de mecanismos continuos y variados de distribución (eventos de presentaciones, ferias, sistemas prepagos de venta, distribución «delivery») constituye una modalidad de las estrategias de difusión y marketing editorial adaptados a las escalas «micro» de producción.

Exceptuando a *Los juegos del Temps*, la venta en ferias es el mecanismo de comercialización más generalizado. Si bien las entrevistas a los editores no resultarían suficientes para un análisis etnográfico del modo en que operan las ferias en la distribución e intercambio de las publicaciones de las editoriales, aportan sí evidencias sobre las vinculaciones que los sellos mantienen entre sí para generar espacios de comercialización que muchas veces les permite articular también con sellos de otras localidades y provincias.

En la Feria del Libro de Santa Fe de 2014 *La Gota* desarrolló —luego de la participación en ediciones anteriores— una estrategia de articulación con las «ediciones independientes» de la región. Pero existen otros eventos como «*La Chochan*», el «*Slam de poesía*» o el Festival de Literatura de Santa Fe, con mayores y menores grados de difusión, patrocinio e institucionalidad, que dan cuenta de algunos de los espacios en los que los sellos articulan para resolver de manera conjunta la comercialización local de sus producciones. Estos últimos espacios señalan modalidades a las que habrá que prestar especial atención, porque en los mismos se evidencian las





relaciones que los sellos entablan con otros agentes del campo, confiriéndole a la observación la posibilidad de reconstituir las redes de relaciones que los agentes de la ciudad desarrollan entre sí y con otros agentes del campo.

*e) Las condiciones geográficas de producción deben ser estudiadas si se quiere tener un alcance de la edición literaria nacional y pretender comprender las condiciones de los sellos analizados en el contexto de reconfiguraciones de la cultura literaria en Argentina.*

La intervención sobre el corpus de artículos publicados en periódicos locales tuvo tres propósitos fundamentales. El primero, poner en funcionamiento una matriz de recolección de datos general sobre publicaciones y productores, es decir, elaborar un instrumento de recolección de datos como dispositivo para una indagación con posibilidad de continuación. El segundo fue ampliar el reconocimiento de sellos editoriales de la ciudad de Santa Fe y alrededores e incorporar datos sobre otros agentes intervinientes en el campo editorial o campos de producción potencialmente vinculados. Esta reconstrucción fue significativa para aportar elementos sobre las relaciones sociales objetivadas en el campo de producción. El tercer propósito fue reconstruir todos los datos sobre otros sellos editoriales (teniendo en cuenta el lugar de residencia del sello), títulos y autores.

El análisis de ese corpus nos permitió ampliar la cantidad de agentes que intervendrían en el campo de la edición en la ciudad de Santa Fe, a los que clasificamos de la siguiente manera: (a) los que se estudian en este trabajo, (b) con financiamiento estatal, (c) editoriales comerciales, (d) emprendimientos privados que no fueron tenidos en cuenta en el relevamiento (entre los que se relevaron los casos de LuzAzul, de sellos vinculados a la plataforma Editar Santa Fe y otros proyectos de auto-publicación, muchos de ellos con un solo título publicado).

De los sellos estudiados en este trabajo, Palabrava es la editorial con más artículos dedicados. Si bien era algo que se esperaba, por las vinculaciones comerciales con el diario *El Litoral*, es relevante que la posición entre las editoriales más referenciadas es recolectada de un período que incluye el año 2014 que, tal como manifiestan las editoras, el sello no publicó ningún título.

Las referencias en el diario *El Litoral* a los sellos La Gota y Los juegos del Temps confirman lo que sus editores manifestaron en las entrevistas: ligado al sistema de presentaciones, el diario local con más tirada y difusión regional es considerado un mecanismo de difusión importante para dichos eventos.

Por su parte, la única referencia a Diatriba rastreada en el Periódico Pausa denota, por un lado, un desinterés del sello por la publicidad de sus eventos y lanza-



mientos en el *El Litoral*. Pero, además, expone cómo operan las redes de relaciones en la acumulación del capital social del sello: uno de editores, Fernando Callero, escribe una columna para todas las ediciones de ese periódico.

Además, se extrajeron de cada artículo los datos que referencian las vinculaciones de los sellos con otras instituciones y organismos. Tuvimos en cuenta que «la red de relaciones es el producto de estrategias individuales o colectivas de inversión, consciente o inconscientemente dirigidas a establecer y mantener relaciones sociales que prometan, más tarde o más temprano, un provecho inmediato» (Bourdieu 2001:151). En el rastreo es posible objetivar una parte de las relaciones que los sellos desarrollan con sus estrategias, aquellas ligadas a la difusión de las presentaciones de las publicaciones que, a su vez, son parte de las estrategias de comercialización.

A partir del análisis de este corpus fue posible, también, observar que los sellos editoriales de la CABA son lo que más salida tienen en los periódicos de Santa Fe. Esto confirma que la concentración del mercado editorial en la Argentina tiene sus efectos en una mayor capacidad de circulación y alcance geográfico de las editoriales de la Capital sobre el resto. Sin embargo, tuvimos que prestar más atención a cómo se compone ese conjunto para tener un mayor acercamiento a las formas en los que se organizan las fuerzas que operan en la relación entre el mercado y las posiciones en el campo editorial nacional. Se propuso para ello la siguiente clasificación: (a) sellos del sector concentrado de la economía (capitales transnacionales), (b) sellos dominantes de los modelos independientes, (c) sellos «boutique» y pequeñas editoriales, (d) sellos comerciales de instituciones públicas y privadas, (e) servicios editoriales.

Pudimos observar que la suma de referencias a sellos locales, en general, es apenas inferior a la de los de la CABA, y que los sellos estudiados en este trabajo representan el 13,36 % del total. Confrontando este último dato con el conjunto comprendido por los «sellos dominantes de los modelos independientes» y los «sellos boutique o pequeñas editoriales» sobresalen dos aspectos. Cuantitativamente, que se mantiene la tendencia general entre referencias a editoriales de la CABA y Santa Fe. Los «sellos boutique o pequeñas editoriales» de la CABA apenas tienen una mención cada una, y entre los «sellos dominantes del modelo independiente» se destacan Eterna Cadencia y La bestia equilátera, con cinco artículos cada uno. Cualitativamente, es necesario comprender esta disposición en los periódicos locales como objetivación del sistema de relaciones que estructura el campo de la edición.



Por último, otro dato que refuerza la idea de las estrategias editoriales orientadas a sus condiciones regionales de expansión y reconocimiento, es el que brindan el resto de referencias a editoriales nacionales que no son de la CABA ni de Santa Fe. La producción se limita a sellos de Rosario, Paraná, Córdoba (siete artículos cada uno) y Chaco (un artículo). Es decir, todos los centros urbanos de mayor densidad poblacional más próximos a la capital de la provincia.

Pero hizo falta ordenar nuevamente los datos relevados, en función de indagar las formas a través de las cuales se establecen las relaciones de los sellos con los periódicos. Para este propósito, realizamos un ordenamiento de los datos de acuerdo al encuadre pragmático de los artículos, lo que nos permitió comprender las diferenciales disposiciones entre los agentes del campo editorial referenciados en los periódicos. Cada «tipo de artículo» (anuncio de presentación, crónica, entrevista, fragmento de libro y reseña) da cuenta de un conjunto de elementos comunes que son el resultado de las condiciones y las operaciones que los agentes llevan a cabo como estrategia de reconocimiento y difusión de sus títulos. Así, en tanto que en los «anuncios de presentaciones» se evidencian las estrategias de difusión motorizada por los mismos sellos —mediante lo que pueden ser solicitadas y partes de prensa enviadas a los periódicos—, en las «entrevistas» el tratamiento y, muchas veces, la llegada al agente entrevistado, parecen formar parte de intereses más cercanos a los de los periódicos. Desde sus primeras diferencias formales notamos que condicionan diferentes lecturas por parte del público de los periódicos. En algunos de sus formatos, como en las «Reseñas» o en los «Fragmentos de libros», la publicación del artículo está orientada al consumo del título reseñado.

El dato que sobresale es el que agrupa a todas las «Reseñas» dedicadas a títulos publicados por sellos que no son de Santa Fe. Tomando como caso, solamente, el relevamiento sobre el diario *El Litoral* —por ser el que comprende mayor cantidad y variedad de datos—, puede observarse que estas «reseñas», a diferencia del resto de los artículos, suelen presentarse en suplementos destinados a un público que es considerado un potencial consumidor del producto referenciado («Arte y Letras», por ejemplo).

Los 82 artículos de reseñas dedicados a editoriales de la CABA, contrastados con los 13 artículos dedicados a editoriales de Santa Fe, pueden estar mostrándonos, por un lado, que la producción local no es suficiente para cubrir las demandas de los consumidores de los periódicos, pero sobre todo, una coincidencia o, mejor dicho, una *homología estructural y funcional* (Bourdieu 2013) entre las expectativas de consumo que prefigura el diario, y las posiciones en el mercado de bienes simbólicos de los agentes referenciados. Es posible ver, entonces, un claro afianza-



miento del sector concentrado del mercado editorial y de los sellos dominantes de los modelos independientes sobre el resto de las editoriales.

Sólo así puede entenderse que la aparente correspondencia entre la cantidad de artículos dedicados en los periódicos de Santa Fe a sellos locales y la cantidad de los que no lo son, no especifica el funcionamiento diferencial del campo que los artículos objetivan, pero sí ilustran la distancia objetiva de las empresas culturales respecto al mercado y a la demanda expresada o tácita.

Por otro lado, si bien algunos sellos estudiados en este trabajo buscan que sus títulos sean reseñados por *El Litoral* —se contabilizan tres reseñas de títulos de La Gota, dos de Palabrava y uno de Los juegos del Temps—, el mecanismo de mayor salida lo obtienen mediante los Anuncios de presentación o en las Crónicas, que suelen tener mayor dedicación al tema y relevar voces de los agentes —a diferencia de los «Anuncios» que se circunscriben a una fecha y una locación—. Observamos, sin embargo, que este mecanismo de difusión de eventos y actividades, que se realizan casi exclusivamente en la ciudad, referencia mayormente a un conjunto de agentes, pero entre los que no se menciona sello editorial alguno. Es decir que la mayor parte de las acciones de difusión de lanzamientos y presentaciones de títulos de escritores locales, es realizada por agentes que no son específicamente editores, sino principalmente escritores/as. De este conjunto se relevan las siguientes consideraciones: que los sellos que editaron esas publicaciones no se encargan de (al menos toda) su difusión, que son auto-publicaciones o que son servicios editoriales contratados y pagados por los/as escritores/as.

### **Para finalizar**

Los estudios sobre la edición literaria en la Argentina, los relatos sobre sus procesos, ciclos y reconfiguraciones —entre los que se pueden nombrar al ya clásico texto de Rivera, como a la compilación de José Luis de Diego (2006)— recortan generalmente el campo de indagación en editoriales de la CABA Es, por lo tanto, necesario estudiar las diferenciales condiciones de producción vedadas en la adjetivación «nacional» de estos estudios. El reconocimiento de diferenciales condiciones de circulación en centros urbanos como Santa Fe, respecto de localidades más alejadas de los mismos y en relación con la CABA, permitió iniciar la indagación sobre las dimensiones regionales, nacionales y transnacionales de las dinámicas de circulación del capital económico y simbólico objetivados en la producción, distribución, cambio y consumo de los textos catalogados como literarios.



El trabajo realizado en la tesina implicó un rastreo de las redes de relaciones que configuran los sellos santafesinos, a partir de las cuales generan un tipo de acumulación que, hipotetizamos, constituye su principal capital acumulado como trabajo objetivado. Cabe entonces la pregunta acerca de si la recurrencia de estrategias orientadas a la acumulación de capital social, por sobre otros tipos de capital, es un dato vinculado directamente a la desigualdad en las condiciones de circulación respecto de los sellos editoriales de otros polos editoriales, principalmente de la CABA.

Los datos relevados sobre los ciclos de producción de los sellos de Santa Fe pueden interesar a una geografía del mercado de bienes simbólicos, en la medida en que evidencian, por un lado, una incipiente consolidación económica de los sellos y un desinterés por expresar políticas a largo plazo, pero, por otro, una insistencia por consolidar las redes de intercambio con otras editoras y escritores, lo que puede leerse en términos de reconocimiento de una potencial acumulación específica. Algunos casos como Diatriba revelan una toma de posición de las condiciones de producción y plantea la «confrontación» como política de construcción del catálogo: la lectura de una producción poética contemporánea es sistematizada desde una representación local, «litoraleña», frente a la actual producción de la «poesía joven» nacional.

Observando las modalidades de comercialización, pudimos ver cómo cada sello proyecta (o reniega proyectar) diferenciales formas de participación en el campo de producción. Todas esas variaciones impactan en las formas en las que cada sello concibe tanto sus prácticas y objetivos, como las relaciones de producción que en torno al «dispositivo editorial» establecen diferencialmente.

Las heterogéneas modalidades de circulación y comercialización complejizan las posibilidades de agrupamiento y clasificación de los proyectos editoriales. Es decir que, si bien puede ser posible integrar a todos los sellos dentro del polo no-comercial de la edición (que los diferencia únicamente del grupo concentrado del mercado editorial) este posicionamiento se objetiva sólo en el reconocimiento de las estrategias de financiamiento y comercialización. En algunos casos esas estrategias expresan que el capital simbólico específico del sello se consolida en función de la reproducción económica de sus condiciones. El caso paradigmático en este sentido es el de La Gota, sello que desarrolla lo «micro» (pequeña escala, soportes reducidos y económicos desarrollados por una sola persona) como estrategia de marketing y comercialización.

Por otro lado, la publicación del libro impreso, el soporte material de circulación de las producciones literarias en un período de transmutación y convivencia de



lógicas de reproductibilidad de los escritos, comporta sin duda un rasgo característico de esta investigación. Las editoriales observadas demuestran que en tanto más liberadas están las condiciones de publicación, a través de dispositivos digitales por ejemplo, las editoriales consiguen acumular su capital específico en el mercado de nichos y redes: el libro impreso actualiza y reproduce las relaciones implicadas en los intercambios.

Vale notar que entre el capital social acumulado por las editoriales en sus diversas participaciones en encuentros, ferias y articulaciones y el capital cultural objetivado que, con el intercambio, completa el circuito de producción, ejerce su fuerza específica aquello que Bourdieu conceptualiza como capital simbólico. Es por eso que Vanoli, a raíz del proceso que inicia en 2001 y se profundiza en los últimos años de la producción, habla de *reconfiguración de la cultura literaria*: a partir de que el libro como mercancía se inscribe en nuevas lógicas de intercambios, son los esquemas de percepción y apreciación que allí se disputan y negocian, los que dotarán de estatuto, de valor simbólico, a la producción editorial.

Para finalizar, resta decir que el estudio de un centro urbano de provincia representa, como se ha querido dejar manifiesto, el comienzo de una investigación que atienda a las dimensiones sociales, materiales y económicas específicas del ámbito editorial para poder indagar en adelante las modalidades de circulación y reconocimiento de la literatura en provincias, desde las escalas regional, nacional e internacional. Y es por eso que estos resultados alcanzados en el trabajo final de la carrera de grado convendrían ser interpretados como primeras lecturas provistas por un instrumental de observación que pretendió focalizar en la dimensión social de la producción literaria y relevar de allí los problemas a los que se enfrenta su conocimiento.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio** (2006). «¿Qué es un dispositivo?». *Sociológica* 73, 2011, 249–264.
- Agüero, Ana Clarisa y Diego García** (Eds.) (2010). «Introducción». *Culturas interiores. Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura* [en línea]. La Plata: Al Margen. Consultado el 20 de agosto de 2016 en [culturasinteriores.ffyh.unc.edu.ar/](http://culturasinteriores.ffyh.unc.edu.ar/)



- Algassi, Roberto** (2014). «Transformaciones recientes en el espacio argentino del libro», en Mario Margulis y otros. *Intervenir en la cultura. Más allá de las políticas culturales*. Buenos Aires: Biblos, 221–240.
- Botto, Malena** (2006). «1990–2000. La concentración y la polarización de la industria editorial», en José Luis de Diego, director. *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880–2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 209–249.
- . (2011). «Desbordes de la literatura: las pequeñas editoriales y la noción de postautonomía». Cuarto Congreso Internacional Celehis de Literatura. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Bourdieu, Pierre** (1981). «Campo intelectual y proyecto creador». *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Quadrata, 2003. Traducción de Alberto C. Ezcurdia.
- . (1992). «El mercado de los bienes simbólicos». *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995, 213–261. Traducción de Thomas Kauf.
- . (2000). «Las formas del capital. Capital económico, capital cultural y capital social». *Poder, derecho y clases sociales*. Barcelona: Desclée de Brouwer, 2001, 131–164. Traducción de M. José Bernuz Beneitez.
- . (1999). «Una revolución conservadora en la edición». *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba, 2011, 223–264. Traducción de Alicia Gutiérrez.
- . (2013). «Campo simbólico y clases sociales». *Herramienta 52* [en línea]. Consultado el 20 de agosto de 2016 en <http://www.herramienta.com.ar/>
- Chartier, Roger** (1992). «Historia del libro e Historia de la lectura». *El Mundo como Representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona, Gedisa, 107–162. Traducción de Claudia Ferrari.
- . (2007). *Escuchar a los muertos con los ojos. Lección inaugural en el Collège de France*. Buenos Aires: Kastz Editores, 2008. Traducción de Laura Fólica.
- Darnton, Robert** (2010). *Las razones del libro. Futuro, presente y pasado*. Madrid: Trama. Traducción de Roger García Lemberg.
- de Diego, José Luis** (Dir.) (2006). *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880–2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- . (2012). «Concentración económica, nuevos editores, nuevos agentes». *I Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Dujovne, Alejandro** (2014). *Una historia del libro judío. La cultura judía argentina a través de sus editores, libreros, traductores, imprentas y bibliotecas*. Buenos Aires: Siglo XXI.



- Fernández Fernández, José Manuel y Aníbal Puente Ferrera** (2009). «La noción de campo en Kurt Lewin y Pierre Bourdieu: análisis comparativo». *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 127, 33–53.
- Lloyd, Sara** (2009). «Manifiesto de una editora para el siglo XXI». *Libros de México* 92, 16–25.
- Ludmer, Josefina** (2007). «Literaturas posautónomas». *Ciberletras* 17 [en línea]. Consultado el 20 de agosto de 2016 en [www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm](http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm)
- Mazzoni, Celina** (2001). «¿Editoriales pequeñas o pequeñas editoriales?». *Iberoamericana* Vol. LXVII 197, 781–793.
- Mazzoni, Celina y Damián Selci** (2006). «Poesía actual y cualquierización». *El Interpretador* [en línea]. Consultado el 20 de agosto de 2016 en <https://palabraimageninfod.files.wordpress.com/2015/07/>
- Mollier, Jean-Yves** (2012). «Historias nacionales e historia internacional del libro y la edición». *I Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Moscardi, Matías** (2013). «La edición como límite de la literatura. Aproximaciones al catálogo de Belleza y Felicidad». *El taco en la brea* 1, 37–69.
- Moncada Patiño, José Daniel** (2014). «Balance y perspectivas predominantes en la historia de la cultura escrita: una aproximación». *Palabra Clave* Vol. 3, 2, 102–118.
- Muñoz, Boris** (2010). «El libro: fabulosa máquina. Boris Muñoz entrevista a Robert Darnton». *El Malpensante* 111 [en línea]. Consultado el 20 de agosto de 2016 en <http://www.elmalpensante.com/>
- Ong, Walter** (1982). «Lo impreso, el espacio y lo concluido». *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006, 117–136. Traducción de Angélica Sherp.
- Rivera, Jorge** (1980). *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires: Atuel, 1998.
- Saferstein, Ezequiel** (2013). «Entre los estudios del libro y la edición: el “giro material” en la historia intelectual y la sociología». *Información, cultura y sociedad* 29, 139–166.
- Szpilbarg, Daniela y Ezequiel Saferstein** (2012). «El espacio editorial ‘independiente’: heterogeneidad, posicionamientos y debates. Hacia una tipología de las editoriales en el período 1998–2010». *I Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Sorá, Gustavo** (2011). «El libro y la edición en la Argentina. Libros para todos y modelo hispanoamericano». *Políticas de la memoria* 10, 125–142.





**Vanoli, Hernán** (2009). «Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria Argentina». *Apuntes de Investigación* 15, 161–185.

---. (2010a). «Los disc-jockeys de la cultura escrita». *Nuestra Cultura* 3, 18–19.

---. (2010b). «Sobre editoriales literarias y la reconfiguración de una cultura». *Nueva Sociedad* 230, 129–151.

**Valinoti, Beatriz Cecilia** (2012). «Entramados textuales. Aportes para una historia de la cultura escrita». *I Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

**Winik, Marilina y Matías Reck** (2012). «Un posible final para un certero inicio: acerca de los nuevos desafíos de las editoriales independientes». *I Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.



## **Dilemas en torno a quién y cómo dice «soy yo» en *Bella y oscura* de Rosa Montero**

MARÍA DEL ROSARIO KEBÁ

Universidad Nacional del Litoral

mkeba@fhuc.unl.edu.ar

### **Resumen**

Esta producción surge como parte de las tareas de investigación encaradas para la escritura de la tesis del Doctorado en Humanidades con mención en literatura cuyo título tentativo es «De la autoficción a la inestabilidad genérica en la novelística de Rosa Montero (1993–2013)».

Aquí nos ocuparemos de pensar cómo funciona la voz narradora en la novela *Bella y oscura*. Se trabajará con la voz narradora por cuanto el juego de desdoblamiento planteado por la niña que recuerda y lo que la mujer adulta en la que se ha convertido pone en duda, deja leer un juego metafictivo. Este último será la llave que sostiene la propia inestabilidad identitaria del personaje como también la genérica.

*Palabras clave:* novela / inestabilidad identitaria / inestabilidad genérica / narrador



*Bella y oscura* (1993) narra la infancia vivida y soñada de una niña que viajará desde el desamparo y la soledad de un orfanato hasta un barrio marginal donde la albergará una familia conflictiva: Doña Bárbara, su abuela, mujer de poderosa presencia y desamorada; Amanda, su tía, mujer de carácter débil, siempre dispuesta a obedecer a su esposo Segundo. Hombre egoísta y ligado a las actividades delictivas, busca permanentemente conflictos. Chico, su primo, aparece como un ser taciturno, que de manera constante está alerta a lo que sucede en ese Barrio. Por último la presencia de Airelai, una enana. Será ella el vehículo que la conecte con la fantasía a partir de sus relatos.

De lo expresado, se puede afirmar que es una novela que sorprende y desacomoda al lector de Rosa Montero. Imbrica dos aspectos ya trabajados pero separadamente en *Te trataré como una reina* (1983) y *Temblor* (1990) respectivamente. De la primera recupera el mundo urbano y traidor conjuntamente con una tensión similar y cercana a las historias policiales. De la segunda, toma la fuerza de la magia y la pujanza que legendariamente tuvieron los relatos ligados con esta cuestión.

Decidir qué analizar no fue tarea sencilla puesto que el texto dio lugar a la producción de innumerables trabajos críticos. Consideramos valioso destacar los propuestos por Sorela, Cubillo, Gleen (1993, 2000), Alborg y Amell quienes desde diferentes perspectivas lo abordaron y atento a sus preocupaciones destacaron aspectos importantes. Cubillo enfoca su trabajo de forma comparativa. Da cuenta del personaje principal, Baba, y los pone en paralelo con otros dos pertenecientes a *Temblor* y a *La hija del caníbal* (1997). Los analiza en términos feministas mientras que Gleen (2000) señala que estos problemas están presentes pero no son los únicos. Pone el acento sobre la problemática de género textual aunque no lo hace comparativamente. Creemos que el trabajo de Alborg si bien toma como arista el feminismo instala otra, la dimensión metafictiva como un rasgo importante en la novela. Este planteo y lo que sostiene Amell (1992) con relación a la marginación como tema en la narrativa de Rosa Montero, contribuyen a ayudarnos a pensar que desde el tratamiento de tópicos vinculados al rol de la familia y al lugar preponderante de la figura paterna (en estrecho diálogo con el tema de la muerte y el paso del tiempo) se está gestando una matriz temática que será frecuentada en textos posteriores donde lo autofictivo se instalará como una marca recurrente.

Puestas así las cosas en la novela que nos ocupa, uno de los problemas importantes a nuestro juicio radica en el desdoblamiento del yo y sobre él pondremos especial atención. Esto nos obliga a reconocer que coincidimos con Amell en que aunque en principio la narrativa de Montero se basa en el tema de la mujer en busca de una identidad propia, sostenemos que ésta no se limita solamente a ello. Es en



este señalamiento donde encontramos un espacio para leer esas marcas como indicadores de un trabajo embrionario en *Bella y oscura* y que en *La hija del caníbal* terminará por consolidarse.

Para focalizarnos en nuestra novela, es pertinente destacar que se encuentra estructurada en treinta y dos breves secciones: veinticuatro son narradas por Baba, la protagonista. Dos por Chico (en una relata su huida del Barrio y en la otra describe la muerte de Segundo) y las seis restantes son contadas por Airelai, cuya presencia y su voz contrarrestan el sórdido y oscuro mundo del Barrio. Los relatos de Airelai, la enana, son renarraciones de antiguos mitos y leyendas. Estas historias atraviesan la realidad que se narra y se describe en el resto del texto: sus palabras crean un mundo alternativo o como bien lo expresa «las palabras crean mundos» (25) donde la belleza se transforma en el medio por el que se trasciende el horror del presente. Ella le cuenta a la protagonista quién supuestamente es: «Los liliputienses somos miniaturas de la vida, muestras perfectas» (55), «Digamos que soy... especial» (55). Narra cómo ha sido su vida en un exótico oriente, cómo los niños hablan en el vientre materno en esos lugares. Estos espacios siempre son relatados como llenos de encantos mágicos, de prodigios y de felicidad, lo opuesto al mundo en el que se encuentran. Esta voz adquiere relevancia porque es de alguna forma quien le enseña a Baba que ella a pesar de sus diferencias físicas, de su condición de aparente desigualdad, cuenta con un arma eficaz para ganarse su propio espacio, su propia identidad: la palabra. Los modos en que hace circular las leyendas reposicionan su vida. Su destreza para dar cuenta de la llegada de la Estrella y, particularmente su capacidad para hacer presentes recuerdos lejanos, la configuran como un personaje casi mítico. El borramiento de cualquier característica negativa desde sus propios relatos hace que se le represente a Baba niña en estos términos «Todo lo sabía nuestra enana, todo lo había vivido» (55). Esta identidad hábilmente construida la sostiene hasta el final, hasta la explosión, momento en el que se desanudan todas las historias y la muerte demuele a la palabra.

Como contracara de Airelai (personaje que define su identidad a partir de lo que ella misma manifiesta: «nosotros somos capaces de contarnos, e incluso de inventarnos, nuestra propia existencia» —25—), la novela nos presenta como protagonista a una niña cuyo nombre nunca se explicita. Sí la reconocemos bajo el sobrenombre que ella misma cree haberse dado. Este ya es un gesto interesante: a Baba como se la conoce, la dice Baba y, por este juego constitutivo, leemos al sujeto de la narración atravesado por la falta de un otro que lo reconozca como individuo. Para ser en el mundo ella cree tuvo que decirse alguna vez Baba porque en su memoria no habita el nombre que otro lo hubiere conferido. Esa ausencia, ese vacío es



la carencia misma desde la que parte para armarse en tanto proceso de autoconocimiento. Proceso que deviene en aprendizaje. Al respecto, un rasgo textual (que es reconocido por los críticos citados previamente y con los que acordamos) es su filiación con las novelas de formación o *bildungsroman*.

Si recuperamos lo señalado con relación a las temáticas antes aludidas en este trabajo y hacemos foco en el juego de desdoblamiento del narrador, el proceso de conformación de la subjetividad del personaje Baba queda expuesto en el centro de la historia. El desdoblamiento Baba niña, Baba adulta, ambas preocupadas en decirse y en explicarse amplifica ese camino de formación y los espeja. Por este desdoblamiento se complejiza el proceso por el cual la protagonista forja su identidad. Lo metafictivo queda ubicado en el centro. Al realizar el ejercicio de citar las palabras que Airelai le dice a Baba, «nosotros somos capaces de contarnos, e incluso de inventarnos, nuestra propia existencia» (25) «tú te inventarás un mundo nuevo» (77), genera los planteos: esa infancia ¿hasta dónde fue tal?, esa infancia narrada ¿hasta dónde no es invención? La duda sobre lo recordado e instalada como sospecha funciona como motor de la trama pero básicamente signo inequívoco que todo depende de cómo se lo diga.

Baba, en tanto personaje infantil, describe su mundo próximo, el contexto social en el que su vida transcurre. Ese entorno familiar y social operará con suma importancia en el desarrollo de quién es y cómo se dice. La narradora como niña nos dirá qué siente, qué piensa, cómo percibe el paso del tiempo, cómo interpreta las ausencias en el marco de una familia desintegrada, un padre presente sólo por la palabra y por la espera que terceros le generan. Estos también lo esperan. Él no está pero su nombre lo reubica en la escena familiar: Máximo. La narradora al revistar la espera descubre que si bien todos lo esperaban, la única que lo hacía para generar un proceso de identificación filiatoria era ella. Necesitaba de él para que la dijera como hija, para que le confiriera ese rol. El cariño que siente por su padre y el deseo irrefrenable de su retorno funcionan como insumo vital para sortear las difíciles pruebas que se le presentan mientras vive en el Barrio.

Planteada así su vida, su relación con Máximo es central para Baba. Esto parece ser de este modo porque al haber perdido a su madre siendo aún muy pequeña, el padre se transformó en la única referencia de protección y de amor que supone puede encontrar en la vida. Dicho de otro modo, cree que es el único modelo de identificación con su origen y probablemente con ella misma. Allí radica la fuente del temor de Baba. Pensar en la posibilidad de que su padre no la reconozca, porque su experiencia en el Barrio y la vida con la nueva familia habían hecho de ella otra persona, era lo que la inquietaba. Eso la aterra porque en ese momento no podía



asumir su propia transformación. Sí lo podrá asumir recién cuando de adulta recuerda y en lo que recuerda lee con nitidez la clara conciencia de que el cambio ya era inevitable:

Yo tenía miedo de crecer demasiado, de cambiar tanto que, cuando mi padre regresara, no pudiera reconocermé (...) Yo tenía miedo de crecer demasiado y tenía también otro temor más desesperado, que era el de haber cambiado ya irremisiblemente; porque recordaba entre móviles sombras aquel tiempo antiguo (...) y creía ver borrosamente una figura alta y de color azul que sin duda era mi padre y que acariciaba en silencio mi cara con un dedo azul y tibio. Y mi cara de entonces por fuerza tenía que ser una cara diferente, porque aquello sucedió en una época remota, siendo yo tan chica que aun no era yo misma. (144)

Queda evidenciado luego que ni relación ni vínculo habrá con su padre. Algo similar sucederá como nieta. Allí aparece con fuerza la figura de una abuela sobredimensionada, que lejos de interpretar su rol se configura como la cara del miedo. Todo eso es lo que narra y recuerda Baba niña: una infancia hostil transitada en un Barrio marginal que potencia sus miedos y que la marca como sujeto. Podemos leer cómo su llegada a esa familia y los diferentes momentos por los que atraviesa poseen un valor propio y se constituyen en fragmentos relacionados a partir de los cuales estructura su identidad. Identidad luego puesta en duda por esa mujer adulta que repasa esos fragmentos y restituye significaciones no leídas mientras los protagonizó. Acepta finalmente que el haber sido llevada del orfanato no fue más que un cambio espacial, siguió huérfana de padre y de familia. Aceptación tardía y reconocimiento amargo que su ilusión nunca será posible. «Que va a venir mi padre y nos salvará a todos. Que viviremos juntos, mi padre, Amanda, la enana, tú y yo, juntos felices. Que nos iremos todos de aquí, nos marcharemos del Barrio, y Segundo se quedará atrás, ahí sentado para siempre en la cocina» (158).

La realidad se encargará de mostrarle que su deseo es sólo eso y la narración se hará cargo de aniquilar esa imagen paterna gestada en la espera.

De acuerdo con lo analizado, reconocemos que la perspectiva narrativa asumida coincide con los usos recurrentes dentro de las llamadas novelas de formación, es decir, trabaja desde la primera persona. Lo que aparece como estrategia potente e innovadora respecto de sus dos novelas anteriores es el juego de desdoblamiento. La presencia de un yo, que aun sin nombre propio sobrevive es un dato que nos conduce a otra característica de este tipo de textos: esta es la pasividad del personaje principal. ¿Cómo leemos esa pasividad en Baba? Ella se deja llevar porque no



tiene otra opción mientras es niña. Alguien decide modificar su vida para siempre y la reconocemos caminando de la mano de una extraña hacia el seno de una familia disfuncional. De alguna forma, esa niña que fue no controló su destino, sino que se acomodó y reacomodó a las circunstancias que la vida le deparó. Pero lo importante es que a través del desdoblamiento de ese yo sin nombre, la mujer adulta puede visitar ese origen pasivo y transformarse en una Baba que sobre la base de todo lo que está dispuesta a poner en duda se reafirmará como sujeto y redefinirá su lugar en el mundo. Se hace cargo de la palabra de la enana, termina inventándose su mundo. Podemos pensar que la novela monta y desmonta el proceso de formación y en ese trabajo lo metafictivo encuentra su lugar de comodidad. Vale citar las primeras líneas de la novela:

De lo que voy a contar yo fui testigo: de la traición de la enana, del asesinato de Segundo, de la llegada de la Estrella. Sucedió todo en una época remota de mi infancia que ahora ya no sé si recuerdo o invento: porque por entonces para mí aún no se había despegado el cielo de la tierra y todo era posible. Acababa de crearse el universo (...) Por buscarle a mi relato algún principio, diré que mi vida comenzó en un viaje de tren, la vida que recuerdo y reconozco. (5)

Llegados a este punto, consideramos pertinente volver sobre la cuestión del autoconocimiento. Es necesario recuperar otro rasgo importante que ubica a *Bella y oscura* en el marco de una novela de formación: el tipo de final. Se puede afirmar que respeta una de las opciones posibles para este tipo genérico. Baba niña cumple con su obligación de aceptar con resignación lo que le depara su destino pero Baba adulta es la que puede completar la significación del final, la que asume las palabras que Airelai le ha dicho alguna vez respecto de qué y cómo contar su vida. Cuando niña lo que era interpretado como un presagio de felicidad y asumido como signo de destrucción es repensado por la mujer adulta como lo que en verdad significó: manifestación de la muerte. La niña que ve en la magia del presagio una felicidad cercana que jamás llegará, asume pasivamente el final amargo, pero la adulta que lo revisa es capaz de dimensionar hasta dónde la marcó. Es ese punto, el del recuerdo, un momento de quiebre, el que la hace tomar las riendas y decidir contar lo que ya no importa si es rememoración o invento. Final y principio se muerden la cola y la escritura circular trae al centro del espacio novelar nuevamente lo metafictivo.

Puestas así las cosas resulta claro cómo se reconoce un trabajo cuidadoso ligado a componentes propios del realismo y de la fantasía que funcionan alternadamente y quitan agobio a su protagonista. La niña para sobrevivir encuentra en relatos te-



ñidos por la fantasía la puerta para olvidar su presente. Airelai opera como la maestra, es quien le enseña que uno es el único capaz de protagonizar su vida. De todas formas es deber indicar que esos elementos son menores dentro de la trama general en la que predomina el aspecto realista.

Una mujer adulta narra en primera persona un momento de su vida y a partir de él abre el espacio para el proceso de su conformación identitaria. Ese momento crucial en la vida de Baba lo denota el traslado a una ciudad (podemos suponer es Madrid). Existen coincidencias descriptivas con Instrucciones para salvar el mundo. Allí la historia también transcurre en los suburbios de esa ciudad. La niña debe vivir con su abuela, su tío, la esposa de éste y un primo. La permanencia en este nuevo hogar está supeditada al regreso de su padre preso. Esa espera es la que da lugar a la narración de episodios que reelabora la mujer adulta. Hacia el final, el padre regresa y con él la tensión propia del policial. Lo que resulta desestabilizante es el encuentro que padre e hija mantienen y el desenlace para ese vínculo. Ambas circunstancias tienen fuerza en la mirada que la mujer adulta sostendrá. Todo lo que está dispuesta a recordar o inventar pone en foco ese proceso de búsqueda de una identidad que siempre aparece inestable, asechada por un pasado complejo.

Entonces, frente al sofoco que provoca esa vida familiar la presencia de Airelai, una mujer enana le deja un resquicio a la niña para viajar por los mundos de fantasía que la liliputiense le ofrece. Así como Airelai le pone al alcance de sus oídos un mundo de fantasías también le oculta otras redes de engaños que la historia enmarcada en ese Barrio marginal terminará haciéndole descubrir tanto a Baba como al lector: esa familia tiene un pasado criminal y todos juegan el juego del ocultamiento y la traición. El dinero es la llave que abre y cierra las puertas. Todos lo saben, menos Baba. Esa familia a la que es llevada presenta integrantes particularmente complejos que le tornan una existencia difícil. Tiene una abuela, doña Bárbara que no manifiesta afecto por ella; un tío cruel, Segundo; una tía sumisa, Amanda, y su astuto y peligroso hijo, Chico. Todos se hallan atrapados en los límites de ese Barrio y son constantemente amenazados. El mundo violento le muestra sus caras desde temprana edad. Única opción frente a esto: someterse a las leyes del miedo y obedecer mientras espera. Segundo y Airelai, magos de profesión, realizan por las noches un espectáculo de magia en un club que es propiedad de la familia. Casa familiar y Club son los espacios permitidos en los que Baba puede permanecer bajo reglas estrictas. Su mundo se reduce a esos ámbitos y allí el tiempo transcurre lentamente. Todos esperan la llegada de Máximo, padre de Baba e hijo mayor de Doña Bárbara. Así como la espera es angustiosa e interminable para todos, también lo es de peligrosa. En ese tiempo Segundo desaparece y al regresar su cara está marcada.





Signo físico que anticipa su final. La prostitución de Airelai se instala como respuesta a la ausencia de su compañero de magia en el club. Alguien debe hacerse cargo de la familia, y quién sino la enana, la única capaz de tomar las riendas de la situación. Así como es la única que habla con convicción es la única que actúa con diligencia. Palabra y acción la definen. Rasgo diferente al resto de los personajes. Esto lo descubre cuando adulta. Este conjunto de situaciones es el comienzo del fin. Todo comienza a derrumbarse: un incendio consume la casa, símbolo vacío de una familia que nunca existió; la muerte de Doña Bárbara, y la huida de Chico preanuncian la disolución de ese mundo cercano a la protagonista. Anticipan la escena final en que la enana matará a Segundo, y ella junto a Máximo huirán llevándose el dinero por el que era acosada Baba. Fuga, traición, crimen y huida acaban con la espera de la niña. Baba queda sola físicamente mientras contempla sin saber cómo la explosión termina con todo lo que hasta ese momento formaba parte de su vida. Contemplación y explosión que desde la mirada de la mujer adulta son interpretadas desde el lugar de la ironía. Este reconocimiento irónico lo puede terminar de configurar porque antes en su vida existió Airelai. Ella le enseñó a tener conciencia de sí, a tomar dimensión real del poder que todo ser tiene:

Pero una tarde nos explicó [se refiere a Airelai] que hay un poder que poseen todas las mujeres aunque no lo sepan, que es el poder del tránsito a la vida y a la muerte, de la sangre y de lo que carece de palabras (...) Entonces la enana empezó a contar historias de la fuerza innata de las mujeres: cómo se empañaban a veces los espejos cuando se asomaban a ellos hembras menstruantes; o cómo se marchitaban las plantas, se erizaban los gatos, se dormían en calma los niños enfermos, se cortaban las salsas, se fundían las bombillas, se pudrían las manzanas, se secaban las heridas y se enmohecían las compotas si las tocaba una mujer sangrando. (126)

Baba está dispuesta a hacer suyas las palabras que la enana le enseñó: «A menudo el relato de un suceso es más real que la realidad» —81—) y lo explicita en las primeras líneas. Desde ese punto todo lo que sigue es la mostración de un proceso formativo. En él lógicamente está presente su entorno social, las personas con las cuales se relaciona y la interpretación que ella misma hace del mundo. Claramente intervienen como los elementos claves que operan en la conformación de su identidad. En el marco de ese mundo agresivo que habita Baba, ella es capaz de sobrevivir gracias al poder de las palabras y al poder del amor. Amor paternal ingenuamente esperado. Ella cree en la promesa de que su padre regresará y está convencida de que esto le cambiará su vida:



Nunca dudé del regreso de mi padre; sabía que algún día regresaría inevitablemente, del mismo modo que llegaría la Estrella, nuestra Estrella luminosa de los buenos tiempos; pero temía que no me recordara, que pasara delante de mí sin siquiera mirarme, como si él fuera ciego o yo invisible. (144)

Aprende con dolor como adulta que ambas cosas (el regreso de su padre y la estrella) no fueron más que un engaño. En la breve conversación que entabla con él su mundo se derrumba: él no era lo que ella esperaba, él no la esperaba a ella. Desencuentro y frustración sólo leídos como evidencia en tanto mujer adulta. Como protagonista es una niña y una adulta que carece de nombre. Es la única que no tiene nombre. Todos los demás personajes sí. Esto se configura en un signo de ese vacío que la identifica y del que está dispuesta a llenar reinterprelando su pasado. Ningún personaje de la novela la llama por su nombre, ni siquiera ella misma al contar su historia se atreve a inventarse uno. Baba es la sola expresión por la que puede auto-nominarse. Reconoce en la expresión no su nombre, sino una forma presuntamente inventada con la que vencía el miedo cuando se encontraba en situaciones difíciles. Ese era su mundo de creencias. Mundo que también comienza a derrumbarse cuando su padre regresa. Él al verla la llama Baba y le entrega una pequeña y vieja fotografía de la abuela Bárbara. En esa foto la abuela era niña. En el reverso leyó la siguiente dedicatoria: «Para mi querido Papá de su pequeña Baba» (195). Lo que la imagen le devuelve al detenerse a mirarla la estremece. Percibe con espanto que la pequeña es casi idéntica a ella. Se niega a aceptar tal similitud. En la recuperación de ese episodio lo que se permite especular Baba indirectamente es que ella estuvo convencida de la necesidad que sentía de que su propio padre le diera un nombre. Nombre que finalmente le permitiera ser identificada como un ser individual y único para los otros. De esta forma se reconocería a sí misma como sujeto. La voz narradora adulta descubre en la niña que lo que le contó Airelai acerca del poder de la palabra y de la posibilidad de crear nuevos mundos e incluso nuevas personas, era así. En el peso de esas palabras encuentra razón de ser el gesto de Baba. Ella continuó esperando a su padre hasta el último renglón de la novela y no le importó que quizás esa espera fuese eterna: «Y así, tranquila al fin, regresé al áspero borde del estanque y me senté a esperar que volviera mi padre» (197).

Todo este recorrido nos permite ver que así como la niña no quiso ser como la abuela, la adulta no quiso quedarse con la niña y en la medida que la recordó la fue inventando para darle un dibujo propio a las palabras de la enana. Terminó aceptando la inexistencia de las verdades absolutas, la ambivalencia por la que atravie-



san los hombres, reconociendo la apariencia engañosa de la realidad y de las personas. Todas estas aceptaciones son cruciales para delinear una identidad inestable, pero identidad al fin para esa vida que vivió pero de la que aún no pudo librarse porque al final no dio el salto central. No pudo, no se atrevió a nombrar. En ese gesto, se escribe el vacío del personaje.

Páginas más arriba señalábamos que el tiempo en la novela, de alguna forma es circular. Ya desde el principio se nos revelan y anticipan los últimos episodios. La novela comienza con la llegada de Baba a una estación de tren. Este hecho es descrito y percibido por la narradora como una situación traumática y punto inflexivo para definir su vida. Lo considera el principio de ella. De alguna forma, esa estación de tren es un vientre que la expulsa a la vida. De lo anterior no queda casi nada, de los primeros tiempos, fragmentos dolorosos. Son los suficientes para construirse una identidad y de eso se hace cargo la voz narradora. Las fantasías e ilusiones forjadas en la espera al ser recuperadas por la escritura se transforman en un paso obligado por el que atraviesa la narradora para admitir la realidad presente: es todavía un ser sin nombre y lo será para siempre. En su no-nombre es donde radica la inestabilidad identitaria.

A modo de conclusión podemos, más que enunciar algunas certezas, conjeturar preguntas, muchas preguntas. Las certezas en esta novela de Rosa Montero giran en torno a cómo se describe el proceso de conformación de la identidad de una mujer a partir del juego de desdoblamiento de la voz narradora. Adulterio e infancia se enfrentan para decir a Baba. Se narran momentos claves en la vida de la protagonista. Se identifican con precisión momentos cruciales para la construcción de una identidad. En el texto se resalta el poder de la palabra como fundadora de la protagonista en tanto ser en el mundo. Se sostiene que las relaciones con los otros y con el entorno social son los componentes obligados en la consolidación de su identidad. Ahora bien, son muchas más las preguntas que se generan. Algunas de ellas pasan por pensar hasta dónde el texto no está gestando una matriz temática que luego será asediada desde juegos autofictivos en novelas posteriores. ¿Por qué se queda en el gesto de desdoblamiento narrador y no termina de textualizar un nombre? ¿Es este juego un ensayo de escritura que reaparecerá con fuerza en *La hija del caníbal*? ¿Será que así como la protagonista recorre un camino de formación para definirse, la autora inicia con esta novela un camino de autoconocimiento como sujeto que escribe? ¿Será esa la razón por la que aquí no arriesga un nombre propio y sí lo podrá hacer recién cuatro años después? ¿Será que esta decisión de asumir desde las primeras líneas las riendas de la narración es un ensayo para otros comienzos similares, basta pensar en *La loca de la casa* para ver que la construcción



de identidad siempre la define un yo que asume el rol de narrador y decide cuándo y dónde comienza su vida? ¿Será que en la elección de suburbios como espacios de transgresión de normas está el lugar donde se sentirá cómoda para narrar vidas? ¿Por qué estos espacios aparecen aquí, en *La hija del caníbal*, por qué en *El corazón del Tártaro*, por qué en *Instrucciones para salvar el mundo*? ¿Por qué la recurrencia a matrices genéricas ligadas a novelas de formación que urden contactos con las de rasgos policiales? ¿Por qué en estos juegos de licuación de las fronteras genéricas la ironía o la parodia según sea el caso se ponen en contacto? ¿En qué medida sus posiciones personales declaradas públicamente en diferentes entrevistas y referidas al rol patriarcal, al lugar de la mujer en la sociedad, al aborto, a la iglesia, a su lugar como escritora y periodista son recuperadas ficticiamente en sus novelas bajo el enmascaramiento de juegos de desdoblamiento de narradores y en la presencia de un otro casi idéntico que desafía la identidad del protagonista? Cuentan como ejemplos: Baba/Doña Bárbara en *Bella y oscura*, los gemelos de *El corazón del tártaro*, las hermanas en *La loca de la casa* y la *second life* de *Instrucciones para salvar el mundo*, por sólo mencionar algunos. ¿No es válido pensar que *Bella y oscura* es el vientre de una escritura que posteriormente será tensada por la autoficción y la inestabilidad genérica? En la medida que podamos resolver estos planteos estaremos escribiendo la tesis. Este trabajo no pretende haber sido más que un ejercicio que nos aproxime a ella.

## Bibliografía

### *De la autora*

- Montero, Rosa** (1983). *Te trataré como una reina*. Madrid: Seix Barral.  
---. (1990). *Temblor*. Madrid: Seix Barral.  
---. (1993). *Bella y oscura*. Buenos Aires: Seix Barral.  
---. (1997). *La Hija del Caníbal*. Buenos Aires: Espasa Narrativa.  
---. (2001). *El Corazón del Tártaro*. Buenos Aires: Espasa Narrativa.  
---. (2003). *La loca de la casa*. Madrid: Seix Barral.  
---. (2008). *Instrucciones para salvar el mundo*. Madrid: Alfaguara.  
---. (2013). *La ridícula idea de no volver a verte*. Madrid: Seix Barral.

### *Sobre la autora*



**Alborg, Concha** (1988). «Metaficción y feminismo en Rosa Montero». *Revista de Estudios Hispánicos*. Tomo XXII 1, 67–76.

**Amell, Alma** (1992). «Una crónica de la marginación: la narrativa de Rosa Montero». *Letras Femeninas* XVIII, 1/2, 74–82.

**Cubillo Paniagua, Ruth** (2001). «La narrativa de Rosa Montero: La construcción de la identidad en tres protagonistas femeninas. Una lectura a partir de la Bildungsroman». *Reflexiones* 80, 1, 99–112. Universidad de Costa Rica.

**Glenn, Kathleen M.** (2000). «Escritura e identidad en La hija del caníbal, de Rosa Montero», en Marina Villalba Álvarez, coordinadora. *Panorama literario del siglo XX*. Castilla–La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla–La Mancha.

---. (1993). «Rosa Montero», en Linda Gould Levine, Ellen Engelson Marson y Gloria Feiman Waldman, editoras. *Spanish Women Writers. A BioBiographical Source Book*. Connecticut: Greenwood Press, 354.

**Hansson, Virginia** (2013). «De la sumisión a la construcción de la mujer: el feminismo de *Bella y oscura* de Rosa Montero». Consultado el 5 de marzo de 2016 en <https://lup.lub.lu.se/lupStat/record/3469456>.

**Sorela, Pedro** (1993). «Rosa Montero novela lo fantástico de lo cotidiano con los ojos de una niña». Consultado el 15 de marzo de 2016 en [http://elpais.com/diario/1993/4/16/cultura/734911214\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1993/4/16/cultura/734911214_850215.html)



## Qué hacer con la literatura: exploración de posiciones en un corte temporal (1988–1996)

SERGIO PERALTA

Universidad Nacional del Litoral – CONICET

sergio.dl.peralta@gmail.com

### Resumen

El trabajo describe tres formas de uso cívico de literatura partiendo de dos proyectos para modificar la educación media (de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos y del Programa de Igualdad de Oportunidades para la Mujer en el Área Educativa) e inscribiéndolos en un marco de debates indicativos del *problema del contacto* de la reflexión pedagógica de los 90.

*Palabras clave:* enseñanza de la literatura / uso cívico / escuela media



## Introducción

Los procesos de reforma curricular son el contexto fértil para que dos debates que suelen ir por carriles separados se unifiquen: los debates teórico–prácticos sobre la potencia de la literatura<sup>1</sup> (literatura investigada) y los debates teórico–didácticos sobre el canon escolar (literatura enseñada). Están en juego los usos de la literatura<sup>2</sup> legítimos o espurios, necesarios y urgentes, y a propósito de esto sintonizan los diferentes emplazamientos materiales desde los cuales la literatura se piensa: investigación literaria, pedagógica y didáctica, hecha en universidades o fuera de ellas, publicada en revistas académicas, culturales o educativas y avalada o procesada en organismos estatales de recontextualización pedagógica de aquel campo primario de la investigación. Cómo se conectan esos emplazamientos materiales de producción de conocimiento es una decisión gubernamental (el II Congreso Pedagógico entre 1986–1988, o la organización de «tres circuitos y dos etapas» para la concertación de los Contenidos Básicos Comunes —CBC— de la Ley Federal de Cultura y Educación —LFCE— de 1993, referida por Cecilia Braslavsky), una

---

<sup>1</sup> Sobre este punto, véase el artículo de Sebastián Hernaiz: «Revistas literarias y lugar social de la *literatura* en los años noventa». Hernaiz recorre algunas revistas literarias pensando el lugar social con la pregunta (sartreana): ¿para quiénes piensan que escriben los que escriben en los noventa? Entre los múltiples diagnósticos del *a pesar*, de la pérdida de lugar social, Hernaiz distingue: 1. El contexto de recesión económica y empobrecimiento; 2. «Las dictaduras y la caída de las utopías»; 3. La poca atención de los lectores (por concurrencia de otros medios, como la televisión); 4. La orientación del gusto del público lector; 5. Que las vanguardias devinieron marketing, o, como discute Ricardo Piglia en su seminario *Las tres vanguardias* (1990), que «la vanguardia ya no muere». Frente a este panorama desolador en función del cual cada revista define sus estrategias de posicionamiento y afinidades electivas, rescata la estrategia de la revista marplatense *Paredón y después (mejor hablar de ciertas cosas)* (1993–1998), ejemplificada con un artículo de Gustavo Bombini: el ensanchamiento de lo legible como literario, con las herramientas con las que se lee «lo literario». En el N° 5 de la revista, Miguel Dalmaroni expone la validez y los límites de esta «estrategia de resistencia». Si «todo es verbal, nada es real», sugiere Dalmaroni, nos quedamos sin conceptos de «verdad» y «moral» que nos ayuden a distinguir lo bueno y lo malo. Piglia también sostiene, en el seminario mencionado, que «cierta crítica neoconservadora (...) tiende a decir que todo es ficción».

<sup>2</sup> En el mejor de los casos, un *uso* involucra las preguntas *qué*, *cómo* y *para qué* leer literatura sin presuponer una esencia atemporal de la literatura, aunque algunas posiciones respondan sólo algunas de estas preguntas. Para pensar los usos de la literatura, nos guiamos por el libro de Rita Felski *Uses of Literature*, donde la autora defiende que no hay valor estético por fuera del uso. Felski distingue (culpablemente por su reduccionismo, según confiesa en la conclusión del libro) para la lectura de literatura cuatro «estructuras de experiencia»: reconocimiento, conocimiento, encantamiento y shock. Otra referencia a los usos relaciona la pregunta por el uso con el *giro ético* (para qué sirve) y con el paulatino abandono de la pregunta teórica e histórica *qué es la literatura* (cfr. el Prólogo de Alberto Giordano en Vaggione). Para quienes defienden la potencia de lo inútil, toda respuesta al para qué sirve es una «superstición», como bien lo muestra Giordano en *Las razones de la crítica* (1999).



oportunidad coyuntural (programa de gobierno) o una «fantasía de intervención» (Gerbaudo 2013) de especialistas o activistas.

Se analizarán aquí algunas propuestas encuadrables en un uso particular de la literatura, el *uso cívico*, aunque entiendo que en los años noventa este uso está en tensión con otros dos: *crítico* (cómo hacer una lectura literaria no ingenua, frente al avasallamiento de los medios de comunicación y para librarnos del enciclopedismo) y *mediúmnico* (la literatura como *medio sin fin* donde caben todos los demás medios, incluso la crítica literaria como mediadora). Entre los tres usos, lo que está en juego es una concepción distinta de la noción de experiencia y, con ella, la relación entre lectura, simbolización e imaginación. Aquí sólo me ceñiré a considerar esta articulación respecto del uso cívico, al que suele desconsiderarse cuando se historiza el proceso de autonomización de la didáctica (sociocultural) de la lengua y/o la literatura. El uso cívico que aquí muestro es parte de dos disputas de mayor calado: el lugar y la extensión de los derechos humanos como cuestión de Estado y el debate entre el feminismo de la igualdad y el feminismo de la diferencia frente al Estado.

El problema pedagógico primordial de los noventa, que hace de co-texto, es el *problema del contacto*. Tal problema, que acoto luego, debe ser analizado en el marco de dos procesos paralelos que se dan entre 1988 y 1996. Por un lado, la autonomización de la reflexión y/o investigación sobre la enseñanza de la literatura a nivel académico (quién manda *aquí*, quién está legítimamente investido para tener voz *aquí* y cómo poner a tiro la literatura investigada y la enseñada),<sup>3</sup> su grito contra el enciclopedismo. Por otro lado, la instrumentación de literatura para determinados fines o valores por los dos discursos críticos a mi juicio más importantes del período temporal que recorto: los derechos humanos en la «transición democrática» y el feminismo. En particular, el feminismo educativo que se hace cuestión de Estado entre 1992–1995 mediante el Programa de Igualdad de Oportunidades para la Mujer en el Área Educativa (PRIOM), dependiente del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación. Ambos discursos, cuando argumentan en pos de incorporarse al curriculum formal, se transforman en *perspectivas*, con la expresa intención de no hacer la tarea escolar más pesada (el peso y la liviandad es un problema del contacto).

---

<sup>3</sup> Un buen ejemplo de este proceso de autonomización (de la política curricular y del mercado editorial escolar) y de su continuidad se observa en la introducción de Gustavo Bombini a su compilación *Literatura y Educación* (1992). Allí se dice sobre su propio libro *La trama de los textos* (1989): «Como publicación de divulgación que se propone llevar la reflexión teórica al campo del profesorado y de la docencia en actividad mencionaremos nuestro libro *La trama de los textos*» (14).





El «feminismo de Estado»<sup>4</sup> abre una brecha en el pensamiento pedagógico que, aunque trunca hacia el final del período, reverbera en el milenio siguiente. A juicio de Daniel Pinkasz y Guillermina Tiramonti, el feminismo educativo del PRIOM hace un aporte novedoso: piensa en modificar la *cultura escolar*. La actitud lectora que se pretende está en relación con ello, como veremos. Por otro lado, la enseñanza de la literatura investigada busca autonomizarse de la institución escolar y de la prescripción curricular, densificando criterios normativos endógenos —*Cara y cruz de la literatura infantil*, de María Adelia Díaz Rönner, es para Gustavo Bombini (2001) a la vez un indicador de peso y un antecedente de su propio trabajo— y dando relevancia objetual a las prácticas de enseñanza como prácticas contextualizadas y a los *pactos* del profesor a nivel micro (áulico). Así las cosas, ya tenemos entonces una competencia entre dos posiciones,<sup>5</sup> una macro y otra micro, para sustanciar la normatividad legítima con la cual instrumentalizar a la literatura en la escuela.

El problema del contacto (distinguible del *problema del destrato* de la pedagogía del 2000) involucra: a. el contacto entre textos para conformar *corpus* didácti-

---

<sup>4</sup> Feministas, como la médica Mabel Bianco, ya formaban parte del funcionariado alfonsinista en el Ministerio de Salud y Acción Social desde 1984 (Programa Mujer, Salud y Desarrollo). El alfonsinismo fue receptivo a buena parte de las demandas de la Multisectorial de la Mujer (1983), razón por la cual se produjo una escisión entre el feminismo «oenegeizado» (criticado por ceñirse al discurso internacional debido a la dependencia financiera de agencias de cooperación institucional) y el antisistema, o autónomas vs. institucionalizadas (cfr. Masson 2007, Bortolotti y Figueroa 2014). En 1987 se crea la Subsecretaría de la Mujer dependiente del ministerio antedicho, experiencia piloto de organismo estatal relacionado con el tema mujer y dirigido por una extra-partidaria: Zita Montes de Oca. Pero lo que sucede entre 1988 y 1995, mediando la creación del Consejo Coordinador de Políticas Públicas para la Mujer (CCPM, 1991) dependiente de Presidencia de la Nación, es que el feminismo relacionado con el discurso educativo, ya no exclusivamente con el sanitario o jurídico, gana lugar en el campo de recontextualización pedagógica, y es la tesis de la modernización la que parece más explicativa para esta escalada. Entre otras razones, porque buscan incidir en *escuela y medios*, dos *locus* clave del problema del contacto, y porque la inserción en el discurso internacional asegura créditos multilaterales. Con discurso internacional nos referimos sobre todo al de ONU, porque en 1985 Argentina ratifica el Protocolo de la CEDAW, que versa sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer; protocolo que demanda modificaciones en el terreno educativo. Virginia Franganillo (en Perez Gallart:44), directora del CCPM entre 1991 y 1995, admite la legitimidad de referirse al mismo —relacionado como veremos con la voz feminista de la reforma educativa— como «feminismo de Estado». Esta denominación obedece, por un lado, a la autopercepción como feminista del o de la ocupante del cargo público (sobre esto, véase el relato de Graciela Morgade —integrante del PRIOM— en *Propuesta Educativa* N° 38, y la entrevista de Lea Fletcher a Gloria Bonder en *Feminaria* N° 15), y, por otro lado, según explica Franganillo, a que desde el Estado se suple la escasa institucionalidad del feminismo argentino para esos años. Después de 1995, los temas en agenda del feminismo institucionalizado serán salud sexual y reproductiva y violencia contra la mujer (cfr. Pinkasz y Tiramonti:63), volviendo a tener relevancia el tema educativo con la Ley de Educación Sexual Integral (2006).

<sup>5</sup> Con *posición* nos estamos refiriendo a un constructo analítico. Es el *uso*, tal como antes se lo definió, que puede concentrarse en un único documento o estar desperdigado entre varios del mismo autor o firma colectiva.



cos por fuera del enciclopedismo histórico (la hipótesis que hilvana textos y la procedencia de la «caja de herramientas» de análisis) o de otras «intrusiones» disciplinares hallables en los manuales escolares; b. el contacto entre la Literatura y la cultura o medios de masas en medio de la creciente *democracia de opinión* (*escuela y medios versus la televisión y la calle*), y con ello el lenguaje de la crítica con vistas a distintos públicos (incluyendo el escolar) y a desandar sus encierros corporativos (cfr. Podlubne:105); c. el contacto entre la voz mayor y menor (adulto/ niño; autor/lector; teórico/crítico/profesor de literatura; profesor/alumno), que es en parte también el contacto deseable entre lo culto y lo popular (la democratización «con criterios de calidad» es un tema en sí, por ejemplo, desde las páginas de *Punto de Vista*); d. el contagio por contacto de la pasión de leer y de una actitud con la literatura; e. el contacto entre lenguas (qué lengua enseñar ante la variedad lingüística y cómo «sanearla») y entre disciplinas que se ocupan de ella y de la literatura como terreno separado o no (¿es la literatura un discurso social más o un *plus ultra*?); f. el contacto con textos valorables que por diversas razones contribuyen a reformular el *pacto* moral capaz de sustentar una comunidad política, aun cuando esto pueda ser considerado una «superstición» (Giordano 1999); g. el contacto de la escuela con el pasado dictatorial reciente, según muestra Isabelino Siede a propósito de la asignatura Formación Ética y Ciudadana; h. el embarazo adolescente y las «enfermedades» de transmisión sexual (por contacto sexual).

Como toda instrumentalización, y sobre todo en este contexto problemático, colocar a la literatura en relación con determinados fines (o valores) puede ser objetada de tres maneras: por los fines escogidos, por los medios para tales fines y porque fines y medios son inconmensurables entre sí, esto es, porque no hay entre ellos una medida común posible (ya por los *modos de leer* inconmensurables entre sí, por la *función poética* en clave jakobsoniana o por la potencia de lo inútil, entre otras razones que sustentan los usos crítico y mediúmnic). Esto es especialmente relevante para mi recorte temporal, porque uno de los problemas del contacto, al menos en los debates académico–culturales, es la progresiva ganancia de terreno de los estudios culturales sobre los estudios literarios, o —en otros términos— el debate sobre circulación cultural y el contacto virtuoso o democratizador entre cultura letrada (alta pero en baja) y cultura popular/industria cultural (baja pero en alza).<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Buenos indicadores de esto son el artículo de María Teresa Gramuglio en *Punto de vista* 42 («Un posmodernismo crítico») y la ponencia leída por la misma Gramuglio en la Tercera Reunión de Arte Contemporáneo, realizada en la UNL en 1997 y publicada en *Punto de Vista* 60 («La crítica de la literatura. Un desplazamiento»). En esta última oportunidad, Gramuglio le sugiere a Prieto que está buscando su Dickens (calidad y popularidad), sugerencia que Prieto rechaza. El año 1988 cifra además un cambio, según la reseña de tres libros de crítica literaria publicada por Graciela Speranza en *Punto de Vista* 34.



En otros términos, se trata de la suerte del humanismo o de definir un humanismo a medida.

Para mostrar tres formas del uso cívico (la literatura por la lengua, con arreglo a valores y con arreglo a fines), comienzo por explicar por qué 1988–1996 es un recorte temporal significativo en relación con el antedicho problema del contacto.

### Justificación del recorte temporal

Como anticipé, tres son los debates de peso para calibrar el uso cívico: el lugar de los derechos humanos, el lugar de la cultura letrada en la circulación cultural y la novedad del feminismo y/o los estudios de la mujer/de género. Todos ellos están atravesados por un interrogante: ¿dónde comienza el cambio?

En 1988 se publican *Cara y cruz de la literatura infantil* —que avanza varios puntos del uso cívico— y *El género gauchesco*, de Josefina Ludmer —desde donde pueden rastrearse varios puntos en disputa entre el uso crítico y el mediúmnico—. A mi juicio, el cometido no explícito de *Cara y cruz* es reforzar algunas emociones morales y/o políticas,<sup>7</sup> es decir, recuperar un sustrato cívico —aunque no morali-

---

Estos libros —de Sarlo, Ludmer y Prieto— construyen «raros objetos nuevos», más sociologizantes, porque el texto literario se dispersa entre otros documentos y se produce un corrimiento de la *close reading*. En 1994, Jorge Panesi indica el contrapunto: «volverse literatura de cierta sociología argentina». Asimismo, la tensión cultura masiva/cultura popular se observa bien en la *media* polémica entre Oscar Landi y Sarlo a propósito de la televisión, o, más precisamente, a propósito de la democratización con o sin contenidos de calidad que ya están haciendo los medios de comunicación (consumidores y/o ciudadanos; cultura masiva y/o cultura popular). El lugar del Estado (incluyendo a la escuela) en la «batalla por los públicos» es un debate crucial. Un análisis de esta *media* polémica (sin respuesta de Landi) donde toma forma «el fantasma del apocalíptico» se encuentra en el capítulo V de la tesis doctoral de Yamila Heram. Para Heram, el «neopopulismo de mercado» aparece como la tendencia intelectual hegemónica y los análisis publicados en *Punto de Vista* como contra-tendencia. En suma, la pregunta de época —que parafrasea la afirmación de Néstor García Canclini en *Consumidores y ciudadanos* (1995)— es: ¿qué consumos (literarios) sirven para pensar?

<sup>7</sup> De esto es indicio el modo en que se piensa la relación entre lo imaginario y lo simbólico: la simbolización, o lo que para la misma época Jean Laplanche denominaba *metábola* y varios años antes teorizaba Bruno Bettelheim con el cuento de hadas, recuperado en los mismos términos que los de Rönner por el psiquiatra y psicoanalista Carlos Robles Gorriti en *Educación de la sexualidad. Documentos de apoyo para una reflexión integral* (Ministerio de Cultura y Educación, 1992). En la sección «Textografías» de *Cara y cruz* hay varios indicios de esto, como por ejemplo la relación entre «mundo íntimo de afectos y de miedos» (86) a «descifrar» y «valorar». La relación del autor con ese mundo íntimo, así como de las disciplinas (psicología evolutiva, ética, etc.) con el territorio de la literatura infantil, puede ser adulterada e intrusiva. Años después, Elena Massat y Maite Alvarado (1993:64) diagnostican «abuso» en la «literatura prefabricada». Dos claros problemas del contacto que comparten un mismo contrario: el paternalismo. Las emociones políticas que se valorizan son la solidaridad, la compasión, la libertad no individualista (superadora del «narcisismo primario»).



zante o *funcional* (diríamos «moralizante», paternalista) para la lectura de literatura— y actualizar un pensamiento sobre la infancia: rodearla no desde la falta a llenar (el niño recipiente) sino desde el exceso (imaginario) y la contención (simbólica). Hay que reparar en que Díaz Rönner elige a José Martí —reconocido krausista o espiritualista (cfr. Puiggrós)— como inspirador de su proyecto y desde aquí pensar que no es la «moralización de las moralidades» *in toto* lo que la autora objeta. Cuando Rönner explicita *quién y cómo* lee, al mismo tiempo lo hace sobre *qué* es mejor leer: en *Fuentes* —la publicación del ministerio de educación nacional de 1996, en el marco de la LFCE—, por ejemplo, sostiene Rönner que no es necesario leer a los clásicos porque es engorroso para los alumnos descifrar su universo de referencias culturales (70). La literatura para esta autora no es un *medio sin fin*, tiene ciertos quehaceres. En *Fuentes* es claro que el horizonte es *la escuela argentina* y hay un corpus literario preferible para ella. Rönner y Ludmer muestran dos formas distintas de pensar el cambio: entre el cambio local (luego veremos la noción de *pacto didáctico* en Ludmer) o una política cultural general dentro de la cual la escuela es un enclave. Las investigaciones en didáctica de la literatura posteriores trabajan en esta tensión. Como se ha mostrado ya (Gerbaudo 2015), el seminario de Ludmer de 1985, «Algunos problemas de teoría literaria», es decisivo en la trayectoria intelectual de Bombini.

La noción de pacto (moral, democrático, cívico, institucional, etc.) es muy utilizada durante el alfonsinismo con distintos referentes y significaciones, en pos de una convergencia inter-partidaria en una cultura política con alta corporativización. Se trata del proyecto de la «segunda república» (Aboy Carlés en Gargarella y otros). El Pacto de la Moncloa español (1977) es una experiencia de transición democrática aleccionadora. A modo de ejemplo, Juan Carlos Portantiero —uno de los autores del discurso de Alfonsín en Parque Norte, junto con Emilio de Ípola— tematiza la necesidad de pactar una «gramática política» en un contexto donde sistema (republicano) y gobierno (alfonsinista) tienen que aproximarse entre sí —porque es una etapa refundacional—, pero sin fundirse. Los arreglos posibles entre lógica particularista y sistema institucional, los pactos en el contrato del *pluralismo conflictivo*, están a la orden del día de los debates sobre su fragua. Para 1988, sin embargo, después del fracaso del Plan Austral y de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida surgidas del *pacto secreto* durante la Semana Santa de 1987 (Rinesi y otros), los apoyos intelectuales ya menguaron (Ponza).<sup>8</sup> La noción de pacto, no

---

<sup>8</sup> Vale aclarar que en 1987 el Peronismo Revolucionario, que luego apoyará a Carlos Menem, también firma un «pacto para la transición democrática» en el que se adelantan los indultos de principios de los 90 (Siede:282).



obstante, no deja de regresar. El «pacto entre mujeres» en el marco de una «democracia paritaria», es parte del léxico del Frente por la Democracia Avanzada (1993), integrado, entre otros, por Tununa Mercado, Noé Jitrik y Atilio Borón (Bellucci:341 y ss.). El Pacto Federal Educativo previsto por la LFCE (el primero en 1994 y el segundo previsto en el año 2000) es otro avatar de la noción de pacto, utilizada también en los cuadernillos del Programa Nacional de Convivencia Escolar desde el 2005, donde distinguir pacto y contrato lleva algunas páginas. Quiero marcar con esto que la noción de pacto, en Argentina, es recurrente y consustancial al imaginario democrático e invocada como contrapeso de la violencia política, social, escolar, etcétera.

Esto importa aquí si consideramos el uso de la noción de pacto que hace Ludmer en el capítulo IV de *El género gauchesco*, como un eco de época de este tratado pensado en dictadura y escrito en democracia. El *pacto didáctico* —cuando desde 1973 se habla ya de *contrato didáctico* y es retomado en 1986 por Guy Brousseau— es contrariado por un menor, y los menores/la minoridad (un compuesto metonímico) son los que dejan a la institución al desnudo y marcan sus límites (quién educa). La incorporación del clásico a la Cultura, para Ludmer, contractualizó al *Martín Fierro*, porque buscó que la política sea otra cosa que la continuación de la guerra en el simulacro (el juego de Picardía). De aquí a los pactos del «traficante de cultura» en Gustavo Bombini (1989) —por la vía de las *prácticas* de enseñanza y de la *experiencia* de lectura— hay un paso donde siempre está en debate si el pacto es lo contrario del contrato (i.e.: diseño curricular *vs.* «lo interesante» extraescolar) o el contrato es una suma de pactos (el «pacto con la ley universal», como sostiene Ludmer), puesto en peligro por la experiencia (*experiri*: exposición al peligro/riesgo creativo/inención) en el nivel micro del aula. En el libro de Gustavo Bombini de 1989, *La trama de los textos*, las leyes que identifica (i.e.: «ley del usufructo», que la literatura sirva para...) tienen que ser excedidas renovando los pactos entre profesores y alumnos en sus aulas. La relación entre experiencia y lectura como una relación que excede la relación entre ciencia y conciencia —tal como Benjamin, cercano a Heidegger, debatía con Adorno el legado hegeliano (Jay:347 y ss.)— será duradera en los debates didácticos posteriores para resistir el *enfoque comunicativo* de la propuesta curricular oficial. Mucho tiempo después, este debate es retomado cuando Facundo Nieto le objeta a la didáctica sociocultural de la lectura que haga demasiado hincapié en *cómo se lee* y menos en *qué es relevante leer*.

Me detengo en la recurrencia del *pacto* porque entiendo que indica un debate de mayor calado en el que están las fuerzas políticas y los académicos: ¿para qué queremos el Estado y qué soberano necesitamos? Aquí es donde tiene peso el deba-



te sobre la cultura letrada en la circulación cultural que antes referimos con una reseña de Gramuglio donde discute que Madame Bovary no leía novelas rosa (retomada luego por Nora Catelli para genealogizar una «posición femenina de lectura» desde algunas novelas decimonónicas). La cuestión curricular —a tono con lo que está pasando en los estudios sobre comunicación y cultura (cfr. Heram)— es evocada en el marco de un debate más amplio sobre política cultural y reformas estructurales (la «democratización con criterios de calidad» que pregona Beatriz Sarlo) o para indicar las posibilidades de cambio a nivel micro o áulico y la responsabilidad de los docentes en ello. En el Área Educación y Sociedad de FLACSO, por ejemplo, la inclusión de nuevos contenidos y el obstáculo de las burocracias educativas son dos grandes temas de investigación durante estos años de reciente recuperación de la democracia (cfr. Díaz, Suasnábar). Desde *Punto de Vista*, Sarlo nos permite enunciar el diferendo en términos teóricos: el compuesto Adorno–Habermas —que valoriza para no caer en la celebración posmoderna del fragmento no totalizable o en el escepticismo— solicita «Olvidar a Benjamin» (*Punto* 53, 1995; Podlubne). Totalización *versus* fragmento, y el lugar de la dialéctica en ello, en lo que mucho más tarde, en «El juicio del siglo» (*Punto* 84, 2006), la misma Sarlo denomina batalla (perdida por la escuela frente a la TV) por los públicos y por la lengua. Cuando, en *La palabra justa*, Miguel Dalmaroni sugiere que la prosa divertida de *El cuerpo del delito* lo hace un «libro menemista», también se está debatiendo la circulación cultural con una novela de aprendizaje de por medio. Porque en él, argumenta Dalmaroni, el Estado es un delincuente más y porque *El cuerpo* está escrito desde la identificación con el cínico nieto de Juan Moreira de Payró (y no con Payró) —un poco leído por fuera de la literatura seria—, un pícaro que se mofa de la relación entre educación y progreso. El más tardío (respecto de Sarlo y Gramuglio) debate sobre la novela de educación —revigorizado por José Amícola en su seminario de 1998,<sup>9</sup> colocando a la novela de educación como brazo literario de la Ilustración, como parte de un proyecto de ciudadanía—, es retomado por José Luis de Diego, en artículos publicados entre 1998 y 2007, para reparar en lo mismo: el lugar de la lectura de literatura en la escuela y el lugar de la escuela en la literatura.

Volvamos a 1988, cuando se realiza el cierre del II Congreso Pedagógico Nacional, realizado con vistas a una ley orgánica de educación y a la vez corolario de distintas iniciativas de reforma curricular provinciales comenzadas en 1985 (Jujuy,

---

<sup>9</sup> Trabajé sobre este seminario de Amícola en «Ante la compasión: un hilo de la política de lectura de José Amícola», trabajo publicado en las Actas del III Coloquio de Avance de Investigaciones del CEDINTEL.



Buenos Aires, Santa Fe y Río Negro). Estas iniciativas, a juicio de Inés Dussel, buscan la integración *entre* disciplinas escolares y *de* la «cultura adolescente» en/a la currícula, en especial en el área de lengua y literatura (historietas, *graffitis*, audiovisuales, etc.). El Congreso motiva, un año después de su cierre, varias publicaciones que marcan las voces faltantes (gremios educativos, universidades públicas, intelectuales justicialistas), la cooptación de la iniciativa por parte de la iglesia católica y una evaluación del estado inorgánico de las profesiones académicas relacionadas con la educación.<sup>10</sup> Una apreciación similar a esta última hace, diez años después, Cecilia Braslavsky (en Filmus) —máxima autoridad en la reforma curricular— cuando afirma que los especialistas se oponen a la reforma educativa como si todavía estuvieran oponiéndose a la dictadura. Antes, la descentralización de la escuela media y el énfasis en la participación local—áulica son parte de un programa educativo sustentado incluso por el Presidente Alfonsín (cfr. la publicación del homenaje a Sarmiento de 1988),<sup>11</sup> mientras que en su gobierno, a juicio de algunos politólogos (Rinesi y Vommaro en Rinesi y otros), la tradición liberal (institucionalidad) le está ganando terreno a la tradición democrática (movilización).

---

<sup>10</sup> Al respecto, véase el análisis de publicaciones de Adriana Puiggrós, Norma Paviglianiti y Roberto Follari en Isola. En los capítulos III y IV de la tesis de maestría de Natalia Díaz pueden encontrarse datos que relativizan la asociación entre crisis socioeconómica y crisis educativa, porque en 1988 se concretan varios proyectos educativos de alcance limitado, como el Centro de Recursos para el Aprendizaje, y se realizan varias experiencias piloto a nivel curricular, como el Proyecto Ciclo Básico General en el marco del Programa de Transformación de la Escuela Media, originado en el Taller de Educación del Centro de Participación Política, asociado con el Movimiento de Renovación y Cambio de la UCR.

<sup>11</sup> Varios trabajos recientes (cfr. De Luca, Wanchelbaum) insisten en la continuidad dictadura-democracia respecto de la política curricular y del gobierno del sistema educativo (descentralización y fragmentación) durante la presidencia de Alfonsín. Roberto Gargarella (en Gargarella *et al.*) rescata la experiencia del II Congreso Pedagógico Nacional —antesala para una Ley Orgánica de Educación prevista en la *Plataforma de gobierno Unión Cívica Radical* de 1983— como una de las pocas en las que se eclipsó la presencia exclusiva de expertos. Romina De Luca sostiene que el alfonsinismo continúa la política educativa de la dictadura y prepara el camino a la LFCE, como sin explicitarlo lo reconoce Cecilia Braslavsky (en Filmus) en su reseña del proceso de transformación curricular iniciado en 1983 («dispersión federal») pero progresivamente sistematizado («concertado») a partir de la LFCE (1993). De Luca discute indirectamente la hipótesis que interpreta a la reforma educativa menemista como «reforma desde arriba» con pretensiones fundacionales (Sábato y Tiramonti), sugiriendo que durante la presidencia de Alfonsín no se hizo de otro modo. Cinthia Wanschelbaum, por su parte, con una visión similar a la de De Luca, agrega que los problemas educativos durante el gobierno de Alfonsín se trataron sólo como problemas pedagógicos, es decir, por sus efectos antes que por sus causas (socioeconómicas). Natalia Díaz y Carolina Kauffman analizaron el proceso del Congreso Pedagógico en Santa Fe y Entre Ríos y concluyeron su inoperancia «desde abajo»: «Resta señalar que los actores sociales relevantes de la educación (padres, alumnos, directivos) quedaron desdibujados ante las corporaciones que hegemonizaron las instancias de participación. En suma, en el devenir de las diferentes etapas del II CPN quedó demostrado el protagonismo central asumido por la Iglesia y la debilidad de expresión de los sectores, ya fuesen partidos políticos, gremios docentes, movimientos sociales o los actores sociales relevantes».



También en 1988, Lea Fletcher se aparta de *Puro Cuento* —la primera revista interesada en debatir una *escritura de mujeres* y organizadora de una jornada sobre el tópico en 1989—, y funda *Feminaria*, un foro donde el pensamiento feminista de la diferencia local y en traducción interroga para qué queremos el Estado, (re)valoriza escritoras y hace de la lengua un terreno de disputa política (sexismo).<sup>12</sup> *Feminaria* da un paso más que *Puro Cuento* y propone articular «escritura y feminismo», mientras en sus páginas el feminismo se va delineando como «movimiento de presión» y distinguiéndose del «movimiento social de mujeres» (cfr. N° 5). En el N° 7 (1991), cuando se inaugura la sección *Feminaria Literaria*, puede verse que la «escritura femenina» es motivo de debate entre quienes la entienden como un territorio discreto y autónomo (con derecho a una visibilidad compensatoria) y entre quienes reivindican lo femenino como una posición de re-escritura y de lectura de todo lo ya escrito. Por su parte, el feminismo académico se hace presente con sus propias revistas: *Hiparquía* (1988) y *Mora* (1995), entre las cuales comparten una editora responsable pero sus objetos e inscripciones teóricas son diferentes. Si escrutamos cómo es utilizada la noción de experiencia en cada una de estas últimas, teniendo como referencia a *Punto de Vista*, podemos aproximarnos a lo que está en juego para la lectura de literatura, tal como veremos luego en los proyectos del PRIOM.

---

<sup>12</sup> *Feminaria*, cuyo nombre está extraído de una novela de Monique Wittig, es una revista especialmente interesada en politizar al sujeto mujer, y lo hace en una tensión entre las idealizaciones del feminismo de los 70 (purismo separatista, sugiere Nené Reynoso en la N° 3) y del pragmatismo desideologizado del *lobby*. Es, en pocas palabras, una revista socialdemócrata que está analizando la «crisis de endeudamiento» y la «feminización de la pobreza» (cfr. Dossier «Mujer y Crisis» en el N° 5). Traduce artículos de italianas (cultoras del *affidamento* en la comunidad de las mujeres, «experiencia sexual») y de politólogas alemanas cercanas al Partido Liberal Democrático (cfr. el tratamiento de la Ley de Prorrato en el N° 1) e interesadas en discutir la «calidad de vida» y la «autoconsciencia» («encontrarse a sí misma»), un giro respecto de la conciencia grupal. Aquí está el tono *realpolitik* de la revista, que se acentúa en la sección «Reflexiones y opiniones» a partir del N° 10 (1993), mientras que el tono teórico proviene mayormente de Estados Unidos. La revista se involucra, entre otras, en la discusión de la denominada Ley de Cupo para cargos electivos, conseguida en 1991, y en la Ley Antidiscriminatoria sancionada en agosto de 1988 (el primer número de *Feminaria* sale en junio del mismo año), además de la discusión a propósito del aborto durante la Convención Constituyente de 1994. Asimismo, cumple con una tarea vital para fundar una tradición: enlista y data, en sucesivas entregas, los trabajos relacionados con lo que entiende como un campo de saber en constitución («tema de la mujer en la Argentina») desde 1980. Sobre el origen de la revista como suplencia del vacío dejado por el fin del suplemento de María Moreno en *Tiempo Argentino*, véase Fletcher en Espinosa Miñoso. Sobre la relación entre Moreno y Fletcher en el grupo Mujeres en movimiento, véase Bellucci: 275 y ss. Es interesante ver, aunque no podemos aquí, cómo *Punto de Vista* y *Feminaria* incorporan artículos de Rossana Rossanda: la primera en su N° 9 (1980), homenajando a Sartre como «intelectual comprometido», y la segunda en su primer número, presentando a Rossanda como militante expulsada del Partido Comunista italiano y afirmando que «entre mujeres se dicen y se saben otras cosas».





*Punto de Vista* ya venía invocando la experiencia desde coordenadas más epistémicas (conciencia práctica) y como un subcapítulo del problema de la circulación cultural. Así lo indica el primer artículo dedicado al tópico: «Historia popular: recuperar la experiencia», de Enrique Tandeter (*Punto* 14, 1982), donde se registra la iniciativa del *History Workshop* británico, proyecto pedagógico y de investigación popular fundado en 1966 y relacionado con Raymond Williams, entre otros. Esta iniciativa apuesta por documentar la «experiencia de vida» de acuerdo con la máxima gramsciana de que toda historia es historia del presente: se recupera lo perdido que tenga gravitación en el presente de la interrogación. En otros números de *Punto*, la experiencia vuelve como problema epistémico: articulación entre lenguaje, memoria y exilio para definir poéticas (Nº 51, 1995), o la experiencia y la expectativa como categorías metahistóricas en la historia conceptual, la cual propone que cuanto mayor sea la experiencia más cauta y abierta es la expectativa (cfr. el artículo de Carlos Altamirano en Nº48, 1994). Cuando el mercado suplanta a la política, el imperativo de la hora es historizar y espiralar el gusto: como sostiene Sarlo en *El imperio de los sentimientos* (1985), para no quedar «indefinidamente fijado en el imperio de los sentimientos» y atravesar «la dificultad ardua de la belleza». La (buena) literatura, como dirá Sarlo después, es un «discurso de alto impacto» y la escuela tiene que favorecer esa experiencia cognoscitiva.

La experiencia en *Mora* está relacionada con la subjetividad entendida como posición de sujeto, y la relación de esto con la *ekphrasis* en la escritura (quién mira, cómo y para quién se escribe lo que se mira, estereotipos, lucha por el poder interpretativo, etc.). El uso de la noción de experiencia en *Mora*, que en su primera editorial muestra su incomodidad de inscripción entre estudios de la mujer y estudios de género (como en el PRIOM), se hace inteligible por aproximación o contraste en relación con el artículo de Monique Dumais: «Tres usos feministas del concepto 'experiencia de las mujeres'», traducido para *Hiparquía* Nº 3 (agosto de 1990). Los tres usos, en medio de la «efervescencia semántica» de la experiencia, son: poder nombrar y decir «yo»; caracterizar una vivencia de las mujeres específica, relacionada con la ética del bienestar del otro; y suturar las búsquedas del yo con autenticidad, prestando especial atención al lenguaje. Dumais cierra su artículo con una referencia a la vertiente pragmatista de la experiencia teorizada por Teresa de Lauretis: la experiencia como práctica política, teórica y autoanalítica del sujeto con su realidad social. Este es el universo de referencias en el que se inscribe *Mora*, revista que hace la primera traducción de De Lauretis.

Por último, el lugar de los derechos humanos en el currículo escolar, entre 1987/8 y 1996, muta (cfr. Siede). Desde la recuperación democrática, organismos



de derechos humanos toman parte en la confección de materiales para la enseñanza (como el de 1987 que luego analizamos) con la expresa intención de democratizar la cultura escolar, de que los derechos humanos sean una *perspectiva* que galvanice el currículum (en sentido amplio), y para que el pasado dictatorial reciente sea tematizado en la escuela. Luego de la LFCE, como muestra Siede, los derechos humanos ya son cuestión de Estado, llegan casi a subsumir a la educación ciudadana, pero ahora con un sesgo jurídico universalista y una «tendencia eidética» que pierde contacto con el pasado reciente. El material que analizo luego está en la otra vereda y anticipa la «pedagogía de la sensibilización, de la empatía y del recuerdo» (393) que Siede observa en varios materiales didácticos producidos por organizaciones de derechos humanos posindulto. Aquí traigo este material de la APDH para mostrar la novedad de la agenda feminista y también el conflicto, porque el anti-esencialismo en boga tensiona la relación entre el sujeto del feminismo (que, en su ala radical, problematiza el maternaje como destino) y el sujeto de los derechos humanos (Madres/Abuelas). En breve, la reciente historización de los activismos (cfr. Bellucci) muestra desencuentros entre el movimiento de derechos humanos y el movimiento de mujeres y/o feminismo en las postrimerías de los años 80, pero la investigación literaria académica relacionada con el *gender* —pienso sobre todo en la tematización de la madre ausente por Nora Domínguez desde principios de los 90— habilita un terreno de interlocución que en *Feminaria* se concreta recién en su N° 17/18, a veinte años del golpe de Estado de 1976. Esto no significa que *Feminaria* esté contra los derechos humanos, pero sí que el significante Madre insume trabajosos deslindes simbólicos para la revista.

En síntesis, si, como quiere Bombini (2001), en 1988 se concreta el grito por la autonomización de la literatura respecto de la institución escolar, en 1996 ya contamos con propuestas para respetar esa autonomía en los Contenidos Básicos Comunes (CBC) de la currícula en ciernes. El uso cívico que aquí presento es un desvío de esa autonomización que —como se observa en las apreciaciones de Wayne Booth que hace Bombini en la introducción a *Literatura y educación* (1992)— se da de bruce con el humanismo, entre otras razones porque, para conjurar el enciclopedismo, realza el problema de las herramientas analíticas con las que se lee y la discusión sobre lo que cuenta como Literatura.

## El uso cívico



Son variadas las formas y distintos los objetivos con los cuales se apela a la literatura con el horizonte de la ciudadanía: formar al polemista, como los anarquistas a principios del siglo XX (Di Stefano); desarrollar «emociones políticas» (con la compasión como «emoción social básica») para *aspiring societies* (Nussbaum); formar un lector politextual, porque la esfera pública demanda un público ilustrado que comparta un «piso común» cognitivo y de símbolos; advertir dilemas morales y deliberar a propósito de ellos (como en gran parte de los manuales de Formación Ética y Ciudadana con la «novela filosófica»); la «educación en valores» (Carranza); etcétera.

Los usos cívicos que aquí presento se recuestan sobre una de las formas de pensar el cambio que antes señalé, porque sus preceptivas apuntan hacia la escuela media argentina como un todo, es decir, no se detienen en señalar que las prácticas de enseñanza y lectura son diversas para relativizar sus propuestas, sino que, por el contrario, dictaminan cómo y a veces qué leer de modo programático.

Una crítica recurrente al uso cívico es la sobredeterminación temática, o un énfasis en el contenido con descuido de la forma. Los análisis que se posicionan contra los usos de literatura para la «educación en valores» (Carranza, Bajour y Carranza) reparan casi exclusivamente en este punto, siguiendo algunas preceptivas del filósofo moral Jorge Larrosa. Hay, sin embargo, versiones más o menos sofisticadas de tratamiento temático según el programa de justificación en juego. Los manuales *Literator* (1993 y 1994), por ejemplo, trabajan con una versión sofisticada de sobredeterminación temática (como organizador de diferencias y constantes), correlacionando «motivos», incluyendo a la Historia como condición de posibilidad y a la historia de la literatura (o de los géneros literarios) como *un* tema, y conceptualizando a la literatura como hecho imaginario y *perceptron* (en el sentido wittgensteiniano de la imaginación como «ver como», como máquina de modelización de tres materiales: lengua, experiencia e ideología).

Aquí presento tres usos cívicos que pretenden una modificación en el imaginario (incluyendo a la ética como un apartado de la imaginación pública): la literatura por la lengua, con arreglo a fines y a valores.

### La literatura por la lengua

La literatura, como propone Ofelia Kovacci en *Fuentes* (145–146), puede ser considerada como un *locus* estético en el *continuum* de la variedad lingüística. Esta ubicación, que puja por la unidad Lengua–literatura y sostiene con Halliday que



lingüística del texto sin gramática es mero comentario (125), puede tener al menos dos derivaciones: una muestra representativa de un tipo de variedad lingüística mejor valorada (norma culta), o una muestra significativa de las variedades, por ejemplo, mediante el ensamble de lengua, oralidad y región, o por los aspectos fónicos con los que «experimenta», o por los discursos que reteje. El panorama se complejiza cuando entran a jugar otros conceptos netamente polémicos que apuntan hacia una ecología de la lengua: una lengua *justa*, o *no sexista*.

Para hacer inteligible el debate por contraste, téngase en mente una de las contra-posiciones posibles a las que se observarán (citada por Kovacci cuando se pregunta qué lengua enseñar): «De hecho, ninguna lengua estándar favorece las diferencias sociales o de grupo, sino que son los dialectos o las variantes subestándares, de ámbito restringido, los que tienden a perpetuar la estratificación social discriminadora» (Hernández 1992, citado en *Fuentes*:140).

Para 1988 ya existían antecedentes internacionales sobre cómo contrarrestar el «sexismo lingüístico»: en 1980 la ONU edita un manual para ello, recuperado como antecedente en los proyectos del PRIOM que veremos luego. Pero en *Feminaria*, de la mano de Lea Fletcher, esto tiene una importancia particular. En el primer número de la revista, de 1988, define al sexismo en la «cultura patriarcal» como «cualquier cosa que cree, constituya, promueva o explote cualquier señalamiento irrelevante o impertinente de las diferencias entre los sexos» (29). Para contrarrestarlo, propone *exactitud y justicia* en el uso de la lengua. La colocación del problema de la lengua en la cultura patriarcal ya es significativa, porque el patriarcado es un régimen político (*capitalismo y patriarcado*), mientras que el androcentrismo es un régimen cognitivo en el que la mirada no tiene sexo-género, como veremos luego en Beatriz Fainholc. Esta última colocación lengua/androcentrismo, aunque con conceptos similares a los de Fletcher —«una lengua no discriminatoria, es decir, más justa y más realista» (376)— se sostiene en *Del silencio a la palabra* (1992), publicación del Instituto de la Mujer español, dependiente del Ministerio de Asuntos Sociales.

En el nivel de la lengua, dice Fletcher, falta un tercer género (maestro/maestra/maestris), y en el nivel del habla se hacen generalizaciones indebidas. En «Palabra tomada» (Dossier «Escritura y feminismo» en *Feminaria* N° 3, 1989), Fletcher refiere, en pos de un cambio en el imaginario, a la necesidad de «expresar con precisión, justicia e igualdad los valores de ambas realidades» (19). En el mismo dossier, Tununa Mercado propone que la literatura tiene que mostrar el cuerpo de la escritura, cómo se designa un mundo desde la experiencia de ser mujer. Y esto para superar al feminismo socialista que parasitó al discurso falocéntrico, buscando



el sujeto subalterno, y para superar también la escritura femenina que se anquilosó en el realismo o sobre-especuló sobre el cuerpo orgánico y los flujos. A partir del N° 7 (1991), la sección Feminaria Literaria responde a esta inquietud, poniendo entre paréntesis a la misma idea de «escritura femenina» desde la noción de posición de lectura/escritura. Lo que se está disputando es el poder de decir.

En *Hacia una escuela no sexista*, de Beatriz Fainholc,<sup>13</sup> publicado en la serie Transversal de Aique en 1994, la *literatura escrita por mujeres* permite «ir incorporando otras estructuras del discurso verbal» (63). Partiendo desde una conceptualización del lenguaje como *vehículo* mediante el cual el «eterno femenino» se reproduce («espejo», «confabulación»), para contrarrestar las rutinas la autora propone servirse del análisis de contenido, primero cuantitativo y luego cualitativo, de las representaciones masculinas y femeninas en los textos literarios (relevando formas pronominales y aspectos narrativos). No particulariza cuáles textos, por lo que es posible sospechar que el método mismo haga productiva cualquier lectura. El análisis comparativo de frecuencias de representaciones convencionales/no convencionales se capitaliza en favor de la articulación feminismo y derechos humanos («igualdad [de oportunidades] en la diferencia»): si hay estereotipos (*androcentrismo*), no hay «desarrollo integral» posible. La observancia de los derechos humanos tiene como condición de posibilidad un cambio a nivel de expectativas recíprocas entre hombres y mujeres, codificadas en el «ordenamiento simbólico», y por eso el campo de acción es *la escuela y los medios*, como en el PRIOM. A su vez, «ser no sexista» (sexo y género se diferencian, pero se usan sinónicamente, porque de los dos hay sólo dos) es condición suficiente para respetar los derechos humanos. La ética universalista de los derechos humanos necesita un cambio cultural previo y para eso está la *literatura escrita por mujeres*.

Este texto de Fainholc destinado a docentes interesa por varias razones: 1) porque es un eslabón más en la recepción del discurso educativo del Instituto de la Mujer español y de Naciones Unidas, como bien se observa en los Anexos (la apuesta por una «revolución educativa» —107—); 2) porque recurriendo a la «experiencia de las mujeres» sólo como soporte de una perspectiva, y desde un marco teórico estructuralista, se propone lograr un objetivo similar al del feminismo de la diferencia que se lee en *Feminaria*: «potenciación de la realidad pluralista de las personas» (85), claro que con menos relativismo y utilizando la noción de *persona*, que para la época es un blanco de tiro del feminismo por su uso católico en la cruzada anti-aborto (*persona humana* desde la concepción) y que ya antes, en las propues-

---

<sup>13</sup> Según la nómina de autoridades del Ministerio de Educación y Justicia de 1990, Fainholc cumple funciones en la Dirección Nacional de Educación Agropecuaria de este ministerio.



tas votadas durante el II Congreso Pedagógico, había ganado popularidad en pos de una educación integral respetuosa de la trascendencia de la persona humana; 3) porque delimita la acción educativa en un plano culturalista: modernización del discurso didáctico para articularlo con un estado *actual* de la cultura, y en este sentido las recomendaciones prácticas continúan el trabajo de investigación de manuales escolares para escuela primaria de Catalina Wainerman (1984, 1987 y 1999), quien abordó los mismos en el marco de un proyecto mayor sobre representaciones generizadas del mercado de trabajo para una historia de las ideas, prestando especial atención a la «inmutabilidad secular» de los manuales desde principios del siglo XX hasta el «cambio radical» en los años 90.<sup>14</sup> Los textos de Wainerman son también citados por el PRIOM, porque permiten enlazar las demandas de la Convención sobre la Eliminación de todas las Formas de Discriminación contra la Mujer (en su artículo diez conmina a revisar manuales escolares) con las investigaciones locales.

La importancia dada a la relación lengua y *gender* en estos artículos y textos, que son sólo algunos de los muchos que podrían citarse, contrasta con la total ausencia de la problemática en los artículos de los especialistas publicados en *Fuentes*.

### La literatura con arreglo a fines

El proyecto *Educación por los derechos humanos*, de la APDH (2da ed. 1987), busca introducir a los derechos humanos como objeto de enseñanza sin que constituyan una asignatura más o una charla moralizante. Este proyecto, redactado por docentes militantes en la APDH (Siede:249), no es el único de la Asamblea. Dejo afuera, por ejemplo, *Los chicos quieren saber de qué se trata* (1985) y los *Talleres de vida* (1989 y 1993), porque no cuentan con un apartado especial para la literatura.

Para este momento de la educación en derechos humanos, tal como señalan Rosa Klainer y Mónica Fernández, la democratización es entendida como «revisión de modalidades autoritarias de vínculo» (31). Paternalismo (enciclopedismo, academicismo, autoritarismo) *vs.* Democracia (pluralismo, vitalidad, pensamiento divergente) es una contraposición recurrente en documentos de la época, pero ninguno de los documentos oficiales relaciona paternalismo y patriarcado. Además, como muestra Siede, una tensión recorre la incorporación de los derechos humanos

---

<sup>14</sup> Sobre este punto véase el relato del proyecto de investigación hecho por la misma Wainerman en el Documento de Trabajo N° 7 de la Escuela de Educación de la Universidad de San Andrés.



en la escuela: para atraer la atención de los docentes, ¿qué articulación entre la agenda pública de juicio y castigo a los responsables de la dictadura cívico-militar y la agenda educativa que incluye modificar la currícula y la cultura institucional es provechosa? Recordemos que el Congreso Pedagógico está en marcha y que la educación en derechos humanos es una demanda en él, aunque con fuerza desigual en el mapa federal: si se observa el informe que eleva la provincia de Santa Fe al Congreso Pedagógico (1988), los derechos humanos como tópico aparecen de manera raleada y en los apartados más declarativos (Gobierno y financiación del sistema educativo; Distribución de servicios educacionales) y menos sustantivos del documento, aunque en el informe de Eduardo Rabossi sobre el estado de la enseñanza de los derechos humanos se hace referencia a la ley provincial 10.178 que manda incorporar la temática en la escuela santafesina a partir del ciclo lectivo 1988.

Las ONGs son las encargadas de darle sustancia a los derechos humanos como objeto didáctico, como es claro en este documento de 1986-7. Por esta razón, resulta al menos discutible que —como afirma Marcos Novaro (en Gargarella y otros:58-59)— la APDH entró en crisis antes que la política alfonsinista en materia de derechos humanos (*circa* 1986-1987), porque «las perspectivas populistas, anti-liberales y revolucionarias», tramadas con la prevalencia de los derechos de sangre de familiares de las víctimas (ie.: Hebe de Bonafini), ganaron la partida frente a las «ideas liberal-republicanas». Quiero decir: o vale pensar que el discurso pedagógico de la APDH se había independizado del de sus máximas autoridades o hay que explicitar qué se supone como pérdida de «gravitación» pública y dónde es verificable.

Para evitar que la educación en derechos humanos sea sólo informativa, en este documento la APDH plantea partir de las «transgresiones» a los mismos, de modo que «la vigencia integral de los DH» —cuya concreción es reciente pero cuya necesidad, sostienen, puede rastrearse hasta en la prehistoria— sea un problema teórico-práctico.<sup>15</sup> Para el aula de «Castellano y Literatura» del nivel medio, el proyecto —contrario a lo que podría esperarse siguiendo la hipótesis de la espuria sobre-determinación temática del uso cívico— propone: «Extender el análisis técnico-literario de las obras seleccionadas al de las circunstancias histórico-sociales en que se gestaron y a las que expresan» (47). Esta propuesta de *leer desde*, no obstan-

---

<sup>15</sup> El Ministerio de Educación y Justicia nacional ya auspiciaba jornadas de la APDH en 1984, como sabemos por la Resolución N° 2249 del 10/10/1984. En esta oportunidad, se auspicia la jornada «Derechos Humanos en la Educación: Enseñanza y Práctica», realizada en la ciudad de Buenos Aires. Un dato en apariencia trivial puede indicar la urgencia del problema: la resolución está firmada por el Ministro del Interior con función interina en el Ministerio de Educación y Justicia.



te, llega hasta ahí, porque no facilita una caja de herramientas que haga analíticamente posible ese pasaje obra–contexto que —en 1980 y a través de una editora popular como el Centro Editor de América Latina— Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo ya habían vuelto propedéutico en *Conceptos de sociología literaria*. Sin embargo, entre las sugerencias puede encontrarse un precepto importante que va a contramano del enciclopedismo: armar series a partir de obras que hayan hecho un aporte importante al «progreso de las ideas sociales y políticas (cuerpo ideológico) y a la conquista y vigencia de nuevos Derechos Humanos», como *Fuenteovejuna*. Por otra parte, entre las actividades sugeridas para los alumnos, el mayor énfasis está puesto en la investigación para trabajos escritos, en la escritura de ensayos y en la participación en cine–clubes y tele–clubes.

Los criterios de selección de obras literarias (teatro, poesía, narrativa y ensayo) propuestos son: defensa/transgresión de los DH, relevancia en relación con el progreso de ideas políticas y sociales, potencial para su articulación con otras artes (canción latinoamericana, plástica y cine documental), prioridad a «expresiones de la literatura folklórica y del folklore literario de la ciudad y el campo», intermedialidad con programas de radio y televisión que tematicen a la literatura. Por lo demás, hay menos referencias a obras literarias particulares que a autores/as, y estas se realizan en forma de listado heteróclito «a título de ejemplo», distinguiendo literatura española, americana y argentina. Entre los autores sugeridos están los asesinados y desaparecidos Rodolfo Walsh, Haroldo Conti y Francisco Urondo. Este carácter heteróclito del listado acuerda con el relato histórico subyacente, que va desde el «anhelo» de los DH en tiempos inmemoriales hasta su «vigencia integral» como proyecto. Pero lo que resulta significativo, porque sienta precedente, es la prioridad de la «transgresión» (esclavitud, xenofobia, racismo, etc.) como estrategia de enseñanza, ya recomendada por el Congreso Internacional sobre la Enseñanza de Derechos Humanos realizado en Viena en 1974. Es notable, además, que en el listado de las transgresiones no se nombre la discriminación sexual, pero esta ausencia puede explicarse porque la Comisión de la Mujer de la APDH se funda en 1988, el mismo año que publica un estudio sobre violencia familiar, y porque recién en 1993 se publica el debate acerca de la relación entre derechos de la mujer y derechos humanos.<sup>16</sup>

Este proyecto firmado por una ONG, como dije, es característico de estos años. Mónica Fernández sostiene que desde el primado del oenegéismo durante el alfonsinismo a las políticas públicas relacionadas con la educación en DH y su inclusión

---

<sup>16</sup> Sobre este punto, véase *Las conquistas de las Mujeres en los 30 años de democracia*, publicación conjunta entre la APDH y el INADI del año 2015.





en el curriculum formal durante el menemismo (Formación Ética y Ciudadana), algo importante se pierde: los DH dejan de ser el organizador curricular y comienzan a competir con la educación sexual, ambiental, la prevención del vih, etc. Empezan a competir porque tales organizadores curriculares están todos en el mismo nivel de contenidos básicos para todos los niveles educativos y entonces se pierde su condición de *perspectiva*. Siede, por su parte, muestra cómo los derechos humanos se transforman en una ética universal que se aparta de la historia reciente, se hace más abstracta y atrapa-todo. La educación en DH comienza a ser más formal, a tener una «impronta legalista», porque la Convención Constituyente de 1994 les otorga rango constitucional a las conquistas en materia de DH. Los DH pasan a aprenderse junto con la Constitución Nacional, ya no como *lingua franca* de una cultura política crítica para la cual la literatura podía ser significativa. Literatura y derechos vuelve a ser una articulación significativa en los cuadernillos publicados por el Programa Nacional por los Derechos del Niño y del Adolescente en 1995 (programa creado en 1992 con integrantes de la Asociación por los Derechos de la Infancia) y en *Cuento con vos. Un libro de cuentos sobre tus derechos*, de 1998. En ellos hay, a juicio de Siede (334), una marcada impronta de la ética universalista y despolitizadora. Aunque sea una observación discutible, lo cierto es que a partir de la LFCE la literatura en la escuela queda atenazada entre dos discusiones: el enfoque comunicativo y la educación en valores.

Volvamos a la decisión de partir de las «transgresiones» para justificar por qué la literatura con arreglo a fines que entiendo se propone en este documento. Esta decisión es importante al menos por tres razones:

1. Porque es un debate entre dos filósofos analíticos relacionados con el alfonsinismo: Carlos Nino (director del Consejo para la Consolidación de la Democracia) y Eduardo Rabossi (Subsecretario de Derechos Humanos —proveniente de la APDH— entre 1984 y 1989). Debate entre iusnaturalismo y «cultura de los derechos humanos» que será terciado por Richard Rorty —citando a Rabossi— para su propuesta no-fundacionalista de los derechos humanos: el movimiento de los mismos está relacionado con la profusión de cuentos crueles, esto es, no hay necesidad de fundar los derechos humanos sobre tres derechos morales (autonomía, inviolabilidad y dignidad), como proponía Nino en *Ética y derechos humanos* (1984). Para Rorty, en discusión con John Rawls acerca de la neutralidad política de los derechos humanos (Siede:290 y ss.), es el *sentimentalismo* el principio motor de los cambios en los DH, y en esto incluye a la antropología cultural y a la literatura, porque nos cuentan cuentos crueles, nos educan sentimentalmente ampliando las lealtades, problematizando qué cuenta como humano o «gente como uno».



2. Porque es una toma de partido acerca de la relación entre narración y empatía (aquí el arreglo a fin),<sup>17</sup> en un contexto en el cual, como sugiere la APDH con una sinécdoque significativa, «la óptica de los Derechos Humanos (...) es la misma óptica de la práctica democrática» (54).

3. Porque puede enriquecer la base empírica (prensa escrita) sobre la cual Pedro Cerruti hace inteligible la *Genealogía del victimismo* en Argentina. Cerruti distingue dos líneas en la posdictadura (1983–2006): la línea materna (DH, cuidado), donde la victimización es parte de una pedagogía cívica orientada a obtener justicia, y una línea paterna (punicción, control policial), dentro de la cual la victimización — más precisamente la metalepsis de la inseguridad— justifica la demanda de acción policial. Este documento cae de lleno en la línea materna tal como Cerruti la entiende.

## La literatura con arreglo a valores

Expusimos antes que en Díaz Rönner hay una apuesta por reforzar emociones políticas sin desentenderse del estado de lengua o de lo que en *Fuentes* denomina «hallar la letra» (resonancia simbólica). Para el PRIOM, según se lee en *Propuesta*

---

<sup>17</sup> En el apéndice a *Empathy and the Novel*, Suzanne Keen reseña veintisiete tesis y contra-tesis que se disputan la comprensión y/o explicación de la «empatía narrativa», cuyos límites se debaten en la ética de la ficción alrededor de la figura del «torturador empático». Reseñamos aquí las tesis más pertinentes para comprender esta decisión de la APDH. 1) La respuesta empática ante situaciones o personajes ficcionales ocurre más fácilmente (*readily*) ante estados emocionales negativos, sean estos lo más detallados posibles o no (como suponen quienes observan mayor potencial empático en el realismo literario); 2) La lectura de novelas puede contribuir a la socialización e internalización moral requerida para la transformación de la responsabilidad (*guilt*) empática en acción pro-social; 3) La aflicción (*distress*) empática por identificarse con un personaje cuyas acciones son contrarias al código moral del lector podría ser resultado de la empatía exitosamente ejercida por el autor; 4) La estrategia de refuerzo empático opera al interior de un grupo afín, derivada de experiencias de mutualismo y encaminadas a reforzarlas; 5) La estrategia de la empatía dirigida (*ambassadorial*) escoge otros particulares con el objetivo de desarrollar empatía en el grupo afín, a menudo con fines específicos; 6) La estrategia de la empatía ampliada (*broadcast*) interpela a todo lector a conectar (*to feel with*) con miembros de un grupo enfatizando vulnerabilidades y esperanzas comunes (universalizándolas); 7) La empatía hacia miembros de un grupo que emerge de una identificación categorial con el mismo no conlleva hacia una ética de la compasión. Sobre los límites de la empatía narrativa a partir de un análisis de dos novelas particulares, véase Breithaupt. Sobre la relación entre derechos humanos y pedagogía cívica en Argentina, véase la noción de «emprendedores de memoria», de Elizabeth Jelin, y los trabajos de Cecilia Sosa, quien discute la afirmación de que la conflictividad argentina posdictadura puede entenderse como una «performance de ADN». Varios pasajes de *Cara y cruz* permiten sospechar que la contracara del paternalismo es la empatía. La empatía es también uno de los énfasis principales de Marc Soriano, cuyo trabajo *Guide de Littérature pour la jeunesse* (1975) es traducido primero en parte por Maite Alvarado y Horacio Guido en *Incluso los niños* y luego completo por Colihue en 1995.



*Educativa* N° 7 (octubre de 1992), la transformación educativa apunta a una «recomposición ética de las relaciones interpersonales» (98). Pinkasz y Tiramonti, cuando analizan los mecanismos y estrategias para la instalación de prácticas de equidad educativa en Argentina, ubican al PRIOM como un modelo en sí por su particular interés en la *cultura escolar* (representaciones y prácticas de los sujetos de la enseñanza) y lo distinguen del modelo «lateral», el cual consiste en la introducción en la escuela de reivindicaciones propias de organizaciones de mujeres o del movimiento feminista, como la salud sexual y reproductiva o la violencia doméstica. Este último modelo, entienden Pinkasz y Tiramonti, toma fuerza después del año 2002.

En el mismo número de *Propuesta* antedicho, Peter McLaren —entrevistado por Puiggrós— afirma que, en una pedagogía inspirada en el posmodernismo crítico, la disposición ética tiene que ser anterior a la posición ideológica. Lo que se observa en materiales del PRIOM es que para que ello suceda hay que auditar los «dispositivos de reproducción social»: escuela, lenguaje, medios de comunicación. Es notable en los materiales la tensión con la ética del cuidado,<sup>18</sup> discutida por su esencialismo en *Feminaria*. A juicio de Gloria Bonder en la *Revista Iberoamericana de Educación*: «la retórica de idealización de la “superioridad” moral o espiritual de la mujer ha sido —y sigue siendo— un argumento seductor a la hora de ocultar su real y concreta discriminación para evitar así un reparto de poder más equilibrado entre los sexos». Esta tensión, que es la diferencia histórica entre la primera y segunda ola del feminismo, también emerge cuando —en el glosario del material dirigido a formadores— para definir al feminismo se distingue entre dos programas que no siempre van juntos: «derechos de la mujer» y «emancipación de la mujer».

El proyecto curricular inédito del PRIOM —en su tapa lleva la leyenda «versión preliminar; no citar ni difundir»— se denomina *Integración de los Estudios de la*

---

<sup>18</sup> Carol Gilligan, en *In a Different Voice* (1982), fundamenta una ética de la justicia, el cuidado y la responsabilidad en términos contextuales y relacionales, es decir, lejanos de la «imparcialidad desapasionada» de los principios generales del programa ilustrado (del etapismo androcéntrico de Piaget continuado por Kohlberg) y más cercanos a la «experiencia de las mujeres» (cfr. Jaggar). Gilligan comienza por modificar la (sesgada) «muestra» empírica de Piaget y Kohlberg, dándole mayor participación a los relatos de mujeres: si las mujeres no alcanzan la última etapa del desarrollo moral (la independencia de juicio y la impersonalidad de «lo público»), quedando varadas en el tercer estadio (necesidad de aprobación y deseo de cuidar y apoyar a otros), pues entonces hay que cambiar el criterio de organización de las etapas y el *telos* del desarrollo madurativo. Escuchar la voz diferente, conceptualizar su particular mirada, para cambiar la vara en la Psicología del desarrollo moral. Luego Seyla Benhabib reevaluará como dos polos en tensión a la contraposición irreconciliable que observa Gilligan entre dos modos de la experiencia social y de la interpretación.



*Mujer a los Contenidos Básicos Curriculares*. Escrito por Bonder y Morgade<sup>19</sup> en 1992, hace una serie de recomendaciones para «lengua y literatura». El programa mayor del PRIOM, tal como se lo formula en este documento, indica «fases del cambio curricular», las cuales van, en maltrecha síntesis, desde la incorporación compensatoria de la mujer, mediante la experiencia de las mujeres antes no visible, hasta una concepción inclusiva de la *experiencia humana*. Es necesario aclarar que ni en esta ni en la versión posterior del proyecto, de 1993, se define a la literatura, se da cuenta del problema teórico que ello acarrea, ni se particularizan textos literarios valorables para el objetivo antedicho, pero se la presupone como un «discurso» peligroso, a escrutar o a utilizar con arreglo a valores. Cuando podría esperarse que el PRIOM apueste por la literatura de mujeres o la escritura femenina o feminista (como en *Feminaria* o en Fainholz), el proyecto pone el foco en cómo leer más que en qué leer. Tal vez, esta ausencia de prescripción del *qué leer* obedezca al programa de superar la inclusión compensatoria. Demos un rodeo para comprender el uso de la literatura con arreglo a valores que se propone.

En su artículo publicado en el Vol. III de *Hiparquía*, «La tensión igualdad/diferencia en una propuesta pedagógica feminista», Morgade realiza una serie de distinciones entre pedagogía de la diferencia anglonorteamericana (inspirada en Paulo Freire), de la diferencia sexual (italiana) y crítico–democrática (que minimiza el *gender* privilegiando raza y clase). Resume el objetivo de una pedagogía feminista con la consigna «igualdad como meta, diferencia como estrategia», siendo la *coeducación*, superadora de la escuela mixta, la metodología más adecuada. La diferencia puede hacerse *hoy*, sostiene Morgade, considerando contenidos y metodologías. Por su parte, Bonder —en la *Revista Iberoamericana de Educación*— hace un estado del arte de la investigación en países con mayor experiencia en la materia (Australia, Estados Unidos, Canadá y Escandinavia), marca el agotamiento de algunos objetos de la investigación culturalista (imagen de la mujer en libros de texto; actitudes, valores y comportamientos sexualmente estereotipados de estudiantes) y propone otra agenda de investigación que equipare las dos líneas del debate: la igualdad de oportunidades y el anti–sexismo. En concreto, a Bonder le preocupa la propagación del cambio, y por eso estima beneficioso no concentrarse exclusiva-

---

<sup>19</sup> Bonder, licenciada en psicología y con maestría sobre género y educación de Cambridge, comienza a articular un grupo de debate sobre teoría feminista en el Centro de Estudios de las Mujeres (1979). Este centro organiza el mítico Primer Seminario Interdisciplinario «Ubicación de la mujer en la sociedad actual», en el mismo año 1979. En 1987 Bonder funda y dirige, hasta 1998, el Postgrado Interdisciplinario de Especialización y Estudios de la Mujer en la Facultad de Psicología de la UBA. Morgade es egresada de Ciencias de la Educación de la UBA y de la Maestría en Ciencias Sociales con orientación en Educación de FLACSO, realizada con beca de CONICET entre 1987–1990.



mente en la escuela (involucrar a las familias), prestar atención al estado de la legislación y la investigación académica e interpelar a los docentes a través de la investigación–acción. En el proyecto para formación de formadores de 1993 esto queda meridianamente claro: «estimular la producción autónoma de conocimiento y la capacidad de diseño y gestión de proyectos» (27). La propuesta curricular está pensada para la escuela argentina como un todo, pero la sustentabilidad del cambio depende del nivel local.

Los Estudios de la Mujer —que, sostienen, ya podrían llamarse de género— hacen una diferencia *epistémica*: complementan, corrigen (i.e.: la historia heroica por una historia de la vida cotidiana) y agregan conocimientos y problemáticas. Van más allá de la compensación por agregado de mujeres y de la crítica al androcentrismo —como se sugiere en la Versión Preliminar de 1993— porque integran una «concepción inclusiva de la experiencia humana integrando a la diversidad» (19) Hay aquí una distancia respecto de lo que se lee en *Feminaria* (experiencia sexual) y a la vez una operación de recontextualización pedagógica. En parte porque estos estudios aportan una *perspectiva* u *óptica* —como los derechos humanos un *leer desde*— no tienen que constituir un espacio curricular específico sino balcanizar a todos los demás (la teoría literaria plantea un inconveniente similar para Bombini). Pero como se trata de un contenido que moviliza temores (i.e.: la propagación de la homosexualidad), es menester comenzar por sensibilizar.

Todavía no tenemos los textos didácticos que deseamos, sostienen en varias oportunidades las autoras, pero la sustanciación de una perspectiva para hacer «vigilancia epistemológica» de lo que se tiene, y su difusión mediante la investigación–acción, pueden dar los resultados esperados. Esta importancia dada al nivel micro se cifra en la «reflexión vivencial», característica de los talleres de concienciación: objetivación de la práctica cotidiana, subjetivación de la experiencia de discriminación y resignificación deseable de las prácticas. Cuando la reflexión vivencial se realiza mediante films (*Miss Mary, Gorilas en la niebla, La lección de piano, Muerte de un viajante*, etc.), la atención se centra en la peripecia: observar condicionantes y alternativas de los personajes narrativos y evaluarlos empáticamente. Cuando se incorpora la cultura masiva (telenovelas y publicidades), se observan las ofertas de identificación (opresivas) y se solicita conjeturar efectos (cfr. *Educación mujeres y varones para el siglo XXI*, 1993). Se movilizan entonces dos nociones de identificación relacionadas con los medios: el encantamiento o alienación (la cultura masiva como canto de sirenas) y el reajuste cognitivo por respuesta intelectual o afectiva a la mediación narrativa (cfr. Felski) Con la literatura, sin embargo, sucede otra cosa.



La literatura no plantea el problema de la identificación y sin embargo requiere una actitud crítica específica:

Todavía no estamos en condiciones de reemplazar totalmente los textos [¿manuales, textos literarios?] basados en concepciones sexistas por otros permeados por estos nuevos enfoques. Sin embargo los primeros pueden ser materiales excelentes para poner en práctica una modalidad de análisis basada *en la decodificación y deconstrucción de los mensajes* que ilumine *cómo están representando* las relaciones de género, clase, etnia, etcétera.

La deconstrucción de los mensajes no sólo debe concentrarse en lo existente sino también *en lo que está ausente, silenciado o es irrelevante dentro del texto*. Estos aspectos son particularmente reveladores para entender *cómo operan los modelos y valores dominantes*.

Esta estrategia permite también que los jóvenes aprendan a ser lectores críticos y se acerquen a los textos comprendiendo que transmiten *diferentes discursos e ideologías* y que son un ámbito privilegiado en la construcción de significados, que estos no son ni fijos ni inmutables, que se construyen de manera plural, contradictoria y que en cada caso presentan versiones parciales, fragmentarias y no neutrales acerca de la realidad. (Versión Preliminar:46; sin cursiva en el original)

Este pasaje que condensa la actitud crítica que se espera con la literatura, y con la cultura escolar *qua* texto, interesa por tres razones:

1. Por la conjunción entre *decodificación y deconstrucción*, lo que acarrea no sólo una puesta en paridad de dos filosofías del lenguaje distintas sino también dos estrategias del feminismo en pugna.<sup>20</sup> Antes que un error, el pasaje muestra un sín-

---

<sup>20</sup> Hay aquí una diferencia con Fainholc. Aunque es imposible explicarlo con detalle aquí, porque se trata de un problema teórico sobre la relación entre agencia y estructura, la diferencia principal radica en que Fainholc ubica el sexismo en el nivel de las prácticas y centra su problematización en el «ordenamiento simbólico», sin detenerse en la relación entre ambos, pero entendiendo al último como analizable y recodificable. Por esto se preocupa por listar recomendaciones prácticas para revertir la situación. Por el contrario, en el PRIOM el sexismo involucra prejuicios y estereotipos que moran en el nivel consciente de la psiquis, a diferencia del machismo que mora en el inconsciente. Por esto es que ambos sexos pueden ser machistas sin ser sexistas y viceversa. Al ser su objetivo una recomposición ética, el PRIOM minimiza la normatividad (no en los contenidos) y maximiza sus valores relevantes y la actitud crítica para concretarlos. Los «valores centrales», tal como se los enuncia en *Educación mujeres...*, son: 1. Respeto por la diversidad de opciones y estilos de vida; 2. Respeto por los derechos humanos; 3. Solidaridad entre los sexos y entre personas del mismo sexo; 4. Reconocimiento del papel protagónico de las mujeres en la construcción de todas las sociedades. En última instancia, la diferencia entre Fainholc y el PRIOM es una diferencia sobre el *locus* del cambio y sus límites: las «estructuras de poder» o el «ordenamiento simbólico». Sobre esto, véase *Cultura y teoría social*, de Margaret Archer. Para observar este mismo problema sobre la relación productiva entre las teorías francesas del discurso y la ético-política feminista, véase la



toma: la indecisión sobre el modo más productivo de la crítica en medio de una reforma educativa en la que el enfoque comunicativo sale victorioso.

2. Porque establece al texto (en singular) como un lugar donde morar o hacer inmersión con estrategias (observar silencios, relevancias, ausencias), y en tal sentido la propuesta se distingue del imperativo de la hora: contextualizar, ya sea mediante su inscripción en una «realidad histórica» o por su correlación con otros textos. Compárese esta decisión con lo solicitado en los CBC de Polimodal aprobados en 1997: «En esta etapa se diferenciarán los géneros literarios y sus entornos históricos. Se relacionarán las obras con su contexto de producción, estableciendo vínculos entre varias creaciones de un mismo autor, una misma época o un mismo movimiento estético. Se rastrearán diferentes lecturas de una misma obra a lo largo de la historia y su relación con los diferentes contextos de recepción».

3. Porque esta sintomatología de la indecisión (deconstrucción y decodificación; ideología y discurso), con valores laxos, indica la difícil ubicación del «feminismo de Estado» en un contexto en el que el discurso religioso neoconservador gana lugar (desde la reforma constituyente de 1994 y con el impulso de la encíclica «*Evangelium Vitae*» de marzo de 1995; cfr. Vaggione, Eiros), esto es, cuando el discurso de la igualdad gira cada vez más en descubierto pero la iglesia oficial promete silencio si nadie toca sus estandartes. La articulación «género, clase, etnia, etc.» es significativa en función de los debates sobre *ciudadanía sexual* que van a ocupar a una parte del campo intelectual tiempo después. La posterior desconsideración del proyecto por parte del Consejo Federal de Cultura y Educación, que ocasionará la renuncia de Morgade y Bonder, es la solución de compromiso de un Estado cuya modernización tenía límites objetivos, pero también discursivos.

## Conclusión

El análisis de dos proyectos educativos (PRIOM y APDH), y su inscripción en algunos debates representativos del *problema del contacto* propio de la reflexión pedagógica en la primera mitad de los años 90, nos muestra que el proceso de reforma curricular es en sí mismo un problema de contacto entre posiciones. Para advertir estas posiciones en conflicto, establecí como punto de arranque una diferencia sobre el lugar del cambio entre Rönner y Ludmer: la mira en la escuela argentina y en el pacto didáctico de menor escala, respectivamente. A diferencia de la

---

ponencia de Nancy Fraser presentada en el II Encuentro Internacional de Feminismo Filosófico, realizado en Buenos Aires en 1989. Publicada en *Hiparquía* Vol. IV (agosto de 1991).



lectura corriente del trabajo de Rönner, lo encuentro más relacionado con el uso cívico que con el proceso de autonomización de la didáctica de la literatura. Cerrar con *Fuentes*, la publicación oficial de 1996, obedece a que en ella el cambio pasa de estar en estado de pregunta a estado de propuesta. Dejé afuera, para un próximo trabajo, pasajes muy importantes de este último material porque atañen a los usos crítico y mediúmnico. Debe estar claro ya que la principal diferencia entre el uso cívico y los otros dos radica principalmente en el humanismo que retoza en los proyectos analizados. El enciclopedismo, que al uso crítico y mediúmnico preocupa en tanto parte del «humanismo burgués tradicional» (Bombini 1992:11), podría ser perfectamente parte del uso cívico, pero me ocupé en marcar algunos aspectos en ambos proyectos que a mi juicio exceden lo que se critica del enciclopedismo: compendio de autores relevantes según criterios de la historia de la literatura, biografía para explicar vida y obra, categorías de análisis vetustas, poco respeto por la polísemia, etcétera.

Los proyectos elegidos son distintos desde el vamos por su contexto de producción (una organización no gubernamental con apoyo estatal y un programa de gobierno) y por sus delimitaciones de objeto (DH y Estudios de la Mujer), pero en ambos se propone la entrada al curriculum escolar como *perspectiva* y con la intención de producir un cambio que rebasa los contenidos. Ambos recurren también a la lectura de literatura como una experiencia significativa, pero en el documento de la APDH la literatura permite hacer una experiencia empática, poniendo el acento en las víctimas y orientada a fortalecer una cultura política democrática, mientras que en el proyecto del PRIOM la literatura propicia un trabajo de develamiento ideológico para aproximarnos a la experiencia común (humana). En tal sentido, el PRIOM se inclina más por una *posición de lectura* que por garantizar no sexismo en literatura escrita por mujeres, lo cual coloca al PRIOM a una sensible distancia de la propuesta de Fainholc pero también, porque evita decir *qué leer* y porque se propone superar la noción de experiencia sexuada, de *Feminaria*.

Por último, al juntar estos dos proyectos y ponerlos en relación con revistas culturales y académicas, como *Feminaria* (que suele utilizarse más para historizar el feminismo que la educación), pretendí mostrar la potencia de la literatura, dentro del uso cívico, para ponerse a tiro con lo que importa en la agenda pública, pero a la vez mostrar qué queda afuera de la escuela o qué sucede cuando debates culturales o académicos son re-contextualizados con la mira en la escuela, cuando no directamente ignorados.





## Bibliografía

- AA.VV.** (1996). *Fuentes para la transformación curricular. Lengua*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.
- Bellucci, Mabel** (2014). *Historia de una desobediencia*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Bombini, Gustavo** (1989). *La trama de los textos*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
- . (Comp.) (1992). *Literatura y educación*. Buenos Aires: CEAL.
- . (2001). «La literatura en la escuela», en Maite Alvarado, coordinadora. *Entre líneas*. Buenos Aires: FLACSO/Manantial, 53–74.
- Bonder, Gloria** (1994). «Mujer y Educación en América Latina: hacia la igualdad de oportunidades». *Revista Iberoamericana de Educación* 6, 9–48.
- Braslavsky, Cecilia** (1998). «El proceso contemporáneo de transformación curricular en la República Argentina», en Daniel Filmus, compilador. *Las transformaciones educativas en Iberoamérica*. Buenos Aires: Troquel, 365–402.
- Breithaupt, Fritz** (2009). *Culturas de la empatía*. Madrid: Katz, 2011. Traducción de Alejandra Obermeier.
- Carranza, Marcela** (2006). «La literatura al servicio de los valores o cómo conjurar el peligro de la literatura». *Imaginaria* 181 [en línea]. Consultado el 30 de agosto de 2016 en <http://www.imaginaria.com.ar/18/1/literatura-y-valores.htm>
- Catelli, Nora** (1995). «Buenos libros, malas lectoras. La enfermedad moral de las mujeres en las novelas del siglo XIX». *Lectora* 1, 121–133.
- Cerruti, Pedro** (2015). *Genealogía del victimismo*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Dalmaroni, Miguel** (2004). *La palabra justa*. Santiago de Chile: Melusina/RIL.
- De Luca, Romina** (2011). «De los planes a la acción. La consolidación del proyecto educativo militar durante el alfonsinismo». *Razón y revolución* 22 [en línea]. Consultado el 30 de agosto de 2016 en <http://revistaryr.org.ar/index.php/RyR/article/view/38>
- Díaz Rönnner, María Adelia** (1988). *Cara y cruz de la literatura infantil*. Buenos Aires: Lugar Editorial, 2001.
- Díaz, Natalia** (2009). *Procesos de estructuración y definición del currículum para el ciclo básico de la escuela secundaria en la transición democrática argentina (1983–1989)*. Tesis de Maestría. Buenos Aires: Universidad de San Andrés.
- Díaz, Natalia y Carolina Kaufmann** (2006). «El II Congreso Pedagógico Nacional (1984–1988) a través de los diarios regionales El Litoral y El Diario». *Ciencia,*



- Docencia y Tecnología* 32 [en línea]. Consultado el 30 de agosto de 2016 en <http://www.redalyc.org/pdf/145/14503205.pdf>
- Distefano, Mariana** (2013). *El lector libertario. Prácticas e ideologías lectoras del anarquismo argentino (1898–1915)*. Buenos Aires: Eudeba.
- Dussel, Inés** (1994). *El curriculum de la escuela media argentina: tendencias y perspectivas para la integración en el Mercosur en los diseños curriculares provinciales*. Buenos Aires: PREDE/OEA/MCyE.
- Eiros, Nelida** (2007). «La Iglesia y los contenidos escolares». *Praxis Educativa* (Brasil) 1 [en línea]. Consultado el 30 de agosto de 2016 en <http://www.redalyc.org/pdf/894/89420109.pdf>
- Fainholc, Beatriz** (1994). *Hacia una escuela no sexista*. Buenos Aires: Aique.
- Felski, Rita** (2008). *Uses of Literature*. Oxford: Blackwell.
- Fernández, Mónica** (2016). «Educación en derechos humanos en Argentina. Notas sobre el proceso de incorporación de los derechos humanos en los contextos educativos». *Revista Latinoamericana de Derechos Humanos* 27 [en línea]. Consultado el 30 de agosto de 2016 en <http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/derechoshumanos/article/view/8376/9699>
- Fletcher, Lea** (2010). «Feminaria viene a llenar un vacío», en Yuderkys Espinosa Miñoso, coordinadora. *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-políticas del feminismo latinoamericano*. Buenos Aires: En la frontera.
- Gargarella, Roberto y otros** (Comps.) (2010). *Discutir Alfonsín*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gerbaudo, Analía** (2013). «Funciones y sentidos de la Teoría literaria. Una conversación entre Josefina Ludmer y Walter Mignolo». *Badebec* 5 [en línea]. Consultado el 30 de agosto de 2016 en [http://www.badebec.org/badebec\\_5/sitio/pdf/o8\\_colaboracion\\_Gerbaudo.pdf](http://www.badebec.org/badebec_5/sitio/pdf/o8_colaboracion_Gerbaudo.pdf)
- . (2015). «Algo más sobre un mítico seminario (usina teórica de la universidad argentina de la posdictadura)». *452° f* [en línea]. Consultado el 20 de agosto de 2016 en <http://www.452f.com/es/analia-gerbaudo.html>
- Giordano, Alberto** (1999). *Las razones de la crítica*. Buenos Aires: Colihue.
- . (2012). «Prólogo», en Alicia Vaggione. *Literatura / enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina*. Córdoba: CEA, 2013, 15–24. E-book.
- Heram, María Yamila** (2013). *La crítica de televisión en la prensa durante la formación de los multimedios. Modernización del medio, mutación del género e integración académica*. Tesis de Doctorado. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.



- Hernaiz, Sebastián** (2012). «Revistas literarias y lugar social de la *literatura* en los años noventa». *Rodolfo Walsh no escribió Operación Masacre y otros ensayos*. Bahía Blanca: 17 grises.
- Isola, Nicolás** (2014). *Desarrollo y profesionalización del campo académico de la educación en la Argentina (1955–2013). Debates y tensiones en torno a un programa científico moderno*. Tesis de Doctorado. Buenos Aires: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- Jaggar, Alison** (2014). «Ética feminista». *Debate feminista* 49 [en línea]. Consultado el 30 de agosto de 2016 en <http://www.filosoficas.unam.mx/~gmom/etica2/JaggarEticaFeminista.pdf>
- Jay, Martin** (2005). *Songs of Experience*. Berkeley: California UP.
- Keen, Suzanne** (2007). *Empathy and the Novel*. New York: Oxford UP.
- Klainer, Rosa y Mónica Fernández** (2008). «La educación en derechos humanos en la Argentina: ideas–fuerza de los años ochenta a la actualidad», en Abraham Magendzo, editor. *Pensamiento e ideas–fuerza de la educación en derechos humanos en Iberoamérica*. Chile: UNESCO.
- Ludmer, Josefina** (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Libros Perfil, 2000.
- Ministerio de Asuntos Sociales – Instituto de la Mujer** (1992). *Del silencio a la palabra*. Madrid: Servicios Gráficos Colomina.
- Morgade, Graciela** (1994). «La tensión igualdad/diferencia en una propuesta pedagógica feminista». *Hiparquía* 3 [en línea]. Consultado el 30 de agosto de 2016 en <http://www.hiparquia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/volvii/la-tension-igualdad-diferencia-en-una-propuesta-pedagogica-feminista>
- Nieto, Facundo** (2013). *Discursos recontextualizadores oficiales sobre la lectura en la educación secundaria de la Provincia de Buenos Aires (2003–2011)*. Tesis de Doctorado. Valencia: Universidad de Valencia.
- Nussbaum, Martha** (2013). *Political Emotions*. New York: Harvard UP.
- Pérez Gallart, Susana** (2015). *Las mujeres conquistando derechos, en los 30 años de democracia*. Buenos Aires: Asamblea Permanente por los Derechos Humanos.
- Piglia, Ricardo** (2016). *Las tres vanguardias*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Pinkasz, Daniel y Guillermina Tiramonti** (2006). «Las oportunidades educativas de las mujeres en la modernización de los 90 en Argentina», en Patricia Provoste Fernández, editora. *Equidad de género y reformas educativas. Argentina, Chile, Colombia, Perú*. Santiago de Chile: FLACSO/IESCO, 51–95.
- Podlubne, Judith** (1998). «El pensamiento de la crítica (Beatriz Sarlo y Horacio González)». *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 6 [en



- línea]. Consultado el 30 de agosto de 2016 en [http://www.celarg.org/int/arch\\_public/podlubneb6.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_public/podlubneb6.pdf)
- Puiggrós, Adriana** (1989). «Los límites del espiritualismo». *Punto de Vista* 35, Buenos Aires, 30–32
- Rinesi, Eduardo y Gabriel Vommaro** (2007). «Notas sobre la democracia, la representación y algunos problemas conexos», en Eduardo Rinesi y otros, editores. *Los lentes de Víctor Hugo*. Buenos Aires: UNGS/Prometeo, 419–472.
- Rorty, Richard** (1993). «Derechos Humanos, racionalidad y sentimentalismo». *Verdad y progreso. Escritos filosóficos 3*. Barcelona: Paidós, 2000, 229–242.
- Sábato, Hilda y Guillermina Tiramonti** (1995). «La reforma desde arriba. Política educativa en el gobierno de Menem». *Punto de Vista* 53, 30–36.
- Siede, Isabelino** (2016). *Peripecias de los derechos humanos: en el currículo escolar de Argentina*. Buenos Aires: Eudeba.
- Suasnábar, Claudio** (2012). «El aporte de la Maestría en Educación de FLACSO en la recomposición del campo intelectual de la educación en la Argentina a comienzos de los años ochenta». *Propuesta educativa* 38 [en línea]. Consultado el 30 de agosto de 2016 en [http://www.propuestaeducativa.flacso.org.ar/archivos/dossier\\_articulos/72.pdf](http://www.propuestaeducativa.flacso.org.ar/archivos/dossier_articulos/72.pdf)
- Vaggione, Juan Marco** (2010). «Evangelium Vitae Today». *Conscience* XXI, 3. Washington: CFC, 23–30.
- Wainerman, Catalina** (2003). «Un siglo en los libros de lectura en la escuela primaria». Documento de Trabajo N° 7. Buenos Aires: Escuela de Educación/Universidad de San Andrés.
- Wanschelbaum, Cinthia** (2014). «La educación durante el gobierno de Raúl Alfonsín (Argentina, 1983–1989)». *Ciencia, Docencia, Tecnología* 48 [en línea]. Consultado el 30 de agosto de 2016 en <http://www.scielo.org.ar/pdf/cdyt/n48/n48a04.pdf>

#### Fuentes utilizadas

Revistas: *Feminaria*, *Hiparquía*, *Propuesta Educativa*, *Punto de Vista*.

Documentos del Programa Nacional de Igualdad de Oportunidades para la Mujer en el Área Educativa, disponibles en Centro de Documentación de la Biblioteca Nacional de Maestros.

Documentos de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos.

Informe Final. Congreso Pedagógico. Provincia de Santa Fe. Santa Fe, 1988.



Contenidos Básicos Comunes para la Educación Polimodal. Lengua y Literatura.  
Ministerio de Cultura y Educación de la Nación/ Consejo Federal de Cultura y  
Educación, 1997.



## Diario sin poema. Gil de Biedma, 1978

GERMÁN PRÓSPERI

Universidad Nacional del Litoral – Universidad Nacional de Rosario

germanprosperi@gmail.com

### Resumen

El trabajo analiza el Diario escrito por el poeta español Jaime Gil de Biedma durante 1978, tres años después de la primera publicación de *Las personas del verbo*, obra completa del catalán. Buscará por un lado a) identificar y describir los temas de los que el diarista se ocupa y b) caracterizar las tensiones entre aprendizaje de la escritura y clausura de obra poética.

La comunicación se inscribe en el último tramo del proyecto CAID 2011 «Los comienzos de la escritura. Infancia y aprendizaje en la literatura española contemporánea».

*Palabras clave:* Diario / tono / clausura / Gil de Biedma



La historia editorial de los *Diarios* de Jaime Gil de Biedma no ha seguido un camino lineal. Como sabemos, en 1974 el poeta publicó un texto diarístico escrito en 1956 con el título de *Diario del artista seriamente enfermo*, una versión «considerablemente expurgada» (Jaume 2015:65) de lo que será en 1991 «De regreso a Ítaca», la tercera parte de *Retrato del artista en 1956* publicado póstumamente y que incluyó además «Las islas de Circe» e «Informe sobre la Administración General en Filipinas».

En noviembre de 2015 Andreu Jaume editó para Lumen, tal cual había hecho con la correspondencia del poeta (2010), la totalidad de los *Diarios* de Gil de Biedma y sumó al volumen de 1991 tres textos más: «Diario de *Moralidades* (1959–1965)», «Diario de 1978» y «Diario de 1985». El primero de ellos abarca los años de escritura del segundo poemario del poeta catalán, momento central de los esfuerzos biedmanos por construir un personaje moral que diera forma definitiva a su voz. El segundo de los diarios añadidos se escribe tres años después de la primera publicación de su obra reunida y el tercero, tres años después de la segunda publicación de *Las personas del verbo*. El «Diario del 1985» se escribe desde el Hospital Claude Bernard de París, donde el poeta había ingresado con diagnóstico de sida.

En esta oportunidad me ocuparé del texto de 1978 con el objetivo de identificar y describir sus temas y caracterizar las tensiones entre aprendizaje de la escritura y clausura de la obra, tópico que ya analicé en su correspondencia (Prósperi).

Una de las características centrales del «Diario de 1978»<sup>1</sup> es su no fragmentarismo en oposición al texto anterior. En efecto, mientras que el «Diario de *Moralidades*» está fechado en cada una de las entradas que abarcan los seis años del registro a través de una superposición de fragmentos de excesiva brevedad,<sup>2</sup> el «D 1978» no presenta cortes por fecha, salvo las indicadas en algunas cartas que se incluyen en el cuerpo del texto.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> A partir de aquí «D 1978».

<sup>2</sup> Por ejemplo, en las entradas correspondientes al año 1959 existen anotaciones que ocupan sólo un renglón: «Esta madrugada, por fin, he terminado "Ampliación de estudios"» (Jueves 5 de marzo, 339); «Regreso esta mañana de Comarruga» (Martes 31 de marzo, 342); «Trabajo un rato en la traducción de Cucú» (Lunes 20 de abril, 344).

<sup>3</sup> La cuestión del fragmentarismo en el género diarístico está ligada a cuestiones sobre la entidad literaria o no del género. En un artículo pionero sobre el diario como género, Picard duda del carácter literario del mismo, ya que si la mayoría de estos textos son escritos para no ser publicados, carecerían de uno de los atributos de la literatura que es su afán de comunicación pública. En ese sentido es que señala la marca de a-literatura del diario personal. Recientemente, Álvaro Luque Amo ha discutido esta tesis y sostuvo el rasgo literario inherente a toda escritura diarística dada su posibilidad de ser leída desde el ámbito de la ficción. Sin embargo, el crítico español llama la atención sobre el escaso interés de estas escrituras en el campo de los estudios sobre la autobiografía. Al respecto señala que «el diario personal no ha recibido la misma atención teórica que otras manifestaciones autobiográficas, por lo que se revela



La tensión entre fragmento, totalidad y brevedad es uno de los centros de la escritura biedmana tal como el propio poeta ha reconocido desde la «Nota autobiográfica» incluida en la segunda publicación de *Las personas del verbo* (Gil de Biedma 1998:207–208) y en su ensayo sobre Jorge Guillén, donde advirtió sobre los riesgos de que el poema pueda «cuajar en dialecto» y clausurar así sus «posibilidades de expresión y sus posibilidades de experiencia» (1980:145).

Este problema vuelve con insistencia en el «Diario de *Moralidades*» y nos da una clave de lectura para el «D 1978». En la entrada del 4 de marzo de 1965, o sea hacia el final del texto, el diarista registra:

Lo malo mío es que ni siquiera tengo ambición de poder literario; el deseo de hacer una «carrera» no me roba ni un minuto. Mi única ambición —ser un gran poeta— ni me acompaña ni me llena el tiempo, dado el carácter intermitente de la actividad poética. Uno no tiene, además, una idea clara de lo que conviene hacer para llegar a ser un gran poeta, aparte de intentar escribir buenos poemas, cuando la Musa inspira. Tampoco tengo la convicción de que deba forzarla: los ejemplos de Guillén y Aleixandre más bien me inclinan a pensar lo contrario. (562)

El poeta expone algunas de las líneas de su pensamiento poético (la preocupación por ser reconocido, la ambición por tener una carrera literaria más allá de su desempeño como ejecutivo de la Compañía General de Tabacos de Filipinas, el atis-

---

como una forma cuya naturaleza se desconoce no sólo en el mundo editorial, sino también en el académico, donde su propia definición es malinterpretada con frecuencia» (273).

Respecto de la supuesta inorganicidad del diario, de su fragmentarismo y de las muchas veces breves notaciones que registra, Blanchot señala que allí radica uno de los rasgos específicos del género, «el pacto que sella su escritura» (207); es decir, la sujeción al calendario y por lo tanto su condición de texto literario.

Este lugar del diario como lugar de borde entre lo referencial y lo ficcional es lo que Luque Amo reconoce como inherente a esta escritura, ya que «el diario respeta el pacto autobiográfico de Lejeune en la medida en que existe esa identidad entre autor, narrador y personaje y es leído como verdadero por parte del receptor; pero también deja espacio para la autoconstrucción del Yo en tanto que emplea los modos de una ficción» (286). En ese punto, retoma la lúcida caracterización de Enric Bou, para quien el diario «es una crónica cotidiana, escrita desde el presente, de una experiencia personal (...) Necesita el diario de unas mínimas condiciones: anotaciones periódicas, atención hacia lo inmediato, entidad literaria» (124).

Más allá de las advertencias de Luque Amo acerca de los diarios construidos como simples notaciones y registros intrascendentes —como sería el caso de muchos momentos del «Diario de *Moralidades*»— el «D 1978» también puede ser considerado como literario, ya que allí hay un yo que protagoniza esas entradas con un afán literario y comunicativo.

Un aporte a la teoría del diario en tanto literatura sería su consideración como texto autopoiético, tal como lo entendió Arturo Casas, ya que entraría en lo que denominó «autopoéticas explícitas» (214). Queda para otra ocasión la exposición de esos desarrollos.





bo de su cansancio en relación con la poesía de Guillén y Aleixandre) y describe su actividad en términos de intermitencia. La poesía se escribe de manera intermitente o los hechos que la provocan son de la misma naturaleza. Esta tesis reenvía al catalán a un admirado compañero de viaje no generacional, Luis Cernuda, de quien en 1959 había leído su «Historial de un Libro», lo cual le «ha despertado verdaderas ganas de escribir acerca de él —sobre su persona, sus trabajos críticos y su poesía» (341). Llama la atención el orden de las prioridades -persona, crítica y poesía—, que es en realidad el orden temático que el propio Cernuda había elegido para su texto autobiográfico incluido en la edición mexicana de *La realidad y el deseo*. Ese orden también ilumina una zona de los *Diarios* de Gil de Biedma, donde los tres tópicos se suceden y se superponen sin dificultad, hasta un límite impuesto desde el propio sujeto de escritura.

Si aceptamos que tanto Cernuda como Gil de Biedma hacen del deseo el centro de su obra, vuelve a potenciarse la tesis de Jorge Panesi sobre la intermitencia de la relación entre lenguaje y deseo en el poeta sevillano:

El deseo nace ajeno a la palabra, la excede y la precede. El deseo nace ajeno a la palabra, pertenece a la tierra y al cuerpo y, si necesita para ser deseo —deseo de poesía o deseo de lenguaje— una palabra que lo albergue en frágil eternidad, entonces, la identidad entre lenguaje y deseo no puede ser sino intermitente. (79)

Este desajuste, esta no coincidencia entre el deseo y sus modos de expresión, sería otra de las razones que explica la brevedad de la obra poética pero también las diferentes modalidades que asume la escritura de los *Diarios*, desde el fragmentarismo de 1965 hasta el fluir de la confesión en 1974 y 1978.

El «D 1978» registra el período de la relación del poeta con el actor Josep Mardern, quien lo sobrevivirá hasta 1994, será su heredero y quien entregue la obra inédita del poeta a la agencia literaria de Carmen Ballcels, entre cuyos materiales están los tres diarios añadidos en la edición de 2015. Las confesiones del 78, sólo conocidas póstumamente, reafirman la polémica relación entre deseo y escritura, como una serie que ya se ha desplegado en el diario anterior y que ahora incluye, sin censura, a la persona detrás del verbo. «Josep y yo, cada cual por su lado y los dos juntos, hemos sido envidiablemente felices» (573) confiesa un eufórico Jaime luego de pasar un fin de semana con su pareja en la casa que había comprado en Ultramort en 1972 y habilita la emergencia de una figura de poeta feliz que necesita ser explicada.



Otro de los problemas que suscita el texto es el de considerarlo o no un diario de escritor. Alberto Giordano afirma:

Por *diario de escritor* entiendo, cuando salto de la evidencia empírica a la arrogancia conceptual, un diario que, sin renunciar al registro de lo privado o lo íntimo, expone el encuentro de *notación y vida* desde una perspectiva literaria y desde esa perspectiva se interroga por el valor y la eficacia del hábito (¿disciplina, pasión, manía?) de anotar algo en cada jornada. (2011:93)<sup>4</sup>

A partir de esta tesis, la categoría quedaría reservada para los diarios del inicio, en los que la figuración del escritor estaba en proceso de construcción y la notación, indisciplinada en el caso de Gil de Biedma, se reducía, tal como hemos visto, a simples menciones de la actividad fechada (leer, ordenar papeles, pensar en la escritura). Sin embargo, si nos centramos en la tensión o el encuentro que el texto muestra entre notación y vida pero sin abandonar el registro de lo privado y lo íntimo, también el «D 1978» acepta su consideración como diario de escritor pero con algunas diferencias provocadas por la dimensión de la clausura de la obra que el devenir de la escritura pone de manifiesto.

¿Qué registra entonces un escritor en un diario cuando ya no hay obra, cuando se ha escrito todo lo que se deseaba escribir y se ha decidido clausurar el tránsito por el género de la poesía pero sin abandonar la presencia en los circuitos literarios, en este caso en la activa Barcelona de finales de los años 70? ¿Qué formas adquiere este registro novedoso y bajo qué condiciones se habilita la emergencia de la intimidad?<sup>5</sup>

También Giordano (2012) nos da una pista metodológica para la lectura de estos materiales. Al leer los diarios de Rosa Chacel, el crítico afirma que la figuración de un escritor en sus diarios se produce por el estilo y el o los tonos de sus notaciones, esos «hallazgos verbales» (148) conseguidos a través del trabajo que implica el registro diario de lo cotidiano. En el caso del «D 1978», Gil de Biedma encuentra un

---

<sup>4</sup> Cursivas en el original.

<sup>5</sup> La relación entre escritura de diarios e intimidad ha sido analizada por Ana Caballé en una línea que retoma los clásicos trabajos de Carlos Castilla del Pino para quien la intimidad no es nunca comunicable y el lenguaje resulta simplemente insuficiente. Caballé duda de esta tesis y plantea que es justamente la escritura de diarios lo que permite, una vez que han sido publicados, el conocimiento de la intimidad. A este problema Caballé suma la cuestión de la relación que el lector de diarios debe establecer con el autor; en lugar de hablar del pacto en la línea de Lejeune, Caballé se refiere a un ejercicio de empatía, ya que la lectura del diario «requiere el reconocimiento y la comprensión de la subjetividad ajena, de sus propios mecanismos de ser, y ese lazo empático nos construye como humanos» (34).



tono que denomino de construcción adversativa o emergencia de la paradoja,<sup>6</sup> ya que si bien ha dejado de escribir poesía puede hallar razones de felicidad. El poeta ya no escribe *pero* es feliz y esa felicidad tampoco excluye los registros de la infidelidad, lo que habilita nuevamente la serie adversativa/paradojal: es feliz *pero* necesita ser infiel o, en términos de una intimidad comunicada, el diarista parece decir: soy feliz y necesito ser infiel. A través de esta marca, Gil de Biedma escribe un diario en el que la relación con Madern estaría siempre en un proceso que Giordano denomina «de interrupción y recomienzo» (147) y que el crítico reconoce como propia de toda escritura diarística. Este escritor que ha dejado de serlo registra en una misma entrada su sensación de ser con su amante «la primera pareja reinante en la mejor de las Sodomias posibles» (573) y al mismo tiempo proyecta el engaño como un devenir que asegura la continuidad de la figura de lo intermitente. Luego de llamar por teléfono a un antiguo amante cuyo «erotismo es decididamente cerebral» (575) confiesa sus tareas por venir, que no incluyen, ya no, ningún proyecto literario: «Y al colgar el teléfono he pensado que en materia de infidelidad ya había hecho bastante: tiempo de sobra tendré, cuando Josep esté en Nueva York, para serlo infiel y para cansarme de serlo» (575). La figura del cansancio y de la saturación de la actividad (ya fue bastante infiel) no clausuran, por el contrario, el deseo del reinicio, tópico que no puede aplicarse a la escritura del poema. En ese punto es donde entendemos que el deseo, tal como Panesi hipotetizó acerca del admirado Cernuda, es el centro de la escritura biedmana, sólo que esta vez se trata de alojarlo en un género distinto que no ofrece la resistencia de la autocensura que la poesía manifestaba. Al abandonar el poema y al ingresar en los terrenos de una prosa futura, ya que solamente será leída una vez que el poeta haya muerto, el diarista encuentra el tono de su narración, aquel por el cual comunica sus decisiones de enamorado. Ese afán novelesco se construye con una peripecia que incluye el regreso de antiguos amores, tal el caso de Juan Enrique López Medrano, el joven militante del Partido Comunista de quien Gil de Biedma se enamoró en diciembre de 1976 en Sevilla, ciudad en la que leyó algunos de sus poemas y dio una conferencia sobre Luis Cernuda.<sup>7</sup>

El devenir de la felicidad también encuentra en el «D 1978» su anclaje en las reflexiones sobre la situación política española, una vez que Franco ha muerto. A la

---

<sup>6</sup> Agradezco a Judith Podlubne su lúcida lectura y su sugerencia de considerar la diferencia entre tono adversativo y paradoja.

<sup>7</sup> Para un conocimiento de la relación del poeta con López Medrano y del registro escritural de la misma, véase la nota 5 de los *Diarios* (576–578). La relación entre Sevilla, Cernuda (la ciudad natal del poeta de la Generación del 27) y el enamoramiento enmarcan el relato en coordenadas de un erotismo ya conocido por el poeta, quien ya había leído el texto autobiográfico de Cernuda en 1959.



celebración por «la recuperación de los barrios populares de la ciudad por sus gentes» (579) y a la comparación de esta situación con «la falta de libertad en Filipinas» (579), sobreviene el registro de un nuevo sentimiento adquirido con la recuperación democrática: «Nada nos hace realizar de una manera tan incomparablemente directa la felicidad de la muerte de la dictadura» (579). Ese estado es posible de ser mantenido en el tiempo, instancia que no sólo define el amor y el sentimiento político sino la construcción de la figura del intelectual que Gil de Biedma ya había conseguido hacía años. Al referirse a los posicionamientos estéticos de López Medrano, el diarista se admira del sostenimiento de una actitud en el tiempo, la de mantener el entusiasmo por las ideas defendidas, sentimiento que ha sido intermitente, tal como la correspondencia del poeta demuestra, en relación con el devenir de *Las personas del verbo*:

Y en eso no ha cambiado desde que le conocí en 1949 hasta hoy: en su inextinguible inclinación a entusiasmarse con personas, países e ideas, siempre que de algún modo coincidan con las obsesiones que él en ese momento lleva en la cabeza. Su repertorio de temas y preocupaciones ha cambiado mucho, pero intelectualmente es el mismo. Lo que define la calidad de nuestra vida intelectual no son las ideas en que nos complacemos en formularla, sino el tipo de relaciones que mantenemos con ellas. Y la relación de Juan con sus ideas —ayer y hoy— no ha variado: es de incondicional entusiasmo. (581)

La felicidad no es lo mismo que el entusiasmo y tal vez por eso la notación anterior deje entrever la figura del melancólico, ya que él no pudo sostener el entusiasmo por la escritura de poemas del mismo modo en que el antiguo amante conserva su pasión intelectual pero ya no por el deseo hacia el poeta.

La felicidad conseguida puede ser amenazada por la enfermedad del diarista, quien cree volver a padecer tuberculosis; pero lejos de provocar un obstáculo, la mala salud es presentada en la misma serie que la escritura del diario y, en un nuevo gesto adversativo, estas dos instancias se potencian positivamente. No se trata de estar enfermo para poder escribir, tópico común del género, sino de escribir para enfermar y de ese modo reencontrar, otra vez, la felicidad perdida. Escribo un diario *pero* estoy enfermo.

La relación entre escritura del diario y enfermedad no es nueva en el proyecto biedmano, quien en 1957 vuelve a la casa familiar de Nava de la Asunción a curarse de la tuberculosis contraída en Filipinas y registra esta experiencia en *Diario del artista seriamente enfermo*, con el plus de haber convertido ese relato en la prime-



ra parte de los diarios publicados póstumamente en 1991. Se trata entonces de un espacio conocido en el que hay lugar para la sorpresa, tal vez fingida, y la insistencia en la energía vital asegurada por la reiteración:

Y los buenos recuerdos de mi temporada de artista seriamente enfermo, me llevaron de la mano a la constatación de una experiencia curiosa: en algún lugar de mi diario de entonces, digo que sospecho de alguna relación entre él y mi tuberculosis, que en algún modo pienso que, de no haber llevado diario, no hubiera caído tuberculoso. ¡Y hete aquí, cuando veintidós años más tarde decido llevar durante 1978 un diario por el estilo, que a los ocho días la tuberculosis reaparece! Una coincidencia tan novelesca me pareció un presagio y casi me puso de buen humor. Me sentí rejuvenecido, feliz ante la perspectiva de tres meses como los de entonces. ¿Podía imaginar mejor manera de colmar la larga ausencia de Josep, mientras esté en Nueva York? (582)

El buen humor, la felicidad y el rejuvenecimiento ocupan el espacio que había sido originariamente reservado a la infidelidad y al mismo tiempo queda asegurada la continuidad de la escritura. Sin embargo, esta aparente tensión eufórica entre confesión y enfermedad empieza a mostrar sus quiebres y habilita tempranamente la figura de la clausura. Giordano sostiene que «los verdaderos diarios se interrumpen, no se cierran, porque la vida no sabe de puntos finales» (2011:105), tesis que en el caso de Gil de Biedma no se aplica. «Lo que he descubierto ahora, siendo feliz, con una certeza que se ha ido haciendo cada vez más consciente, día tras día, es que hay una parte de mí que ya no desea vivir mucho más» (587), confiesa el diarista en el inicio de 1978 y lleva al extremo el sostenimiento de la paradoja adversativa, soy feliz pero ya no deseo vivir más. Este principio estructurante de la escritura de 1978 encontrará una nueva forma de realización en el «Diario de 1985», el diario del sída, en el cual la enfermedad ocupa, ahora sí, el primer lugar en la cadena que desemboca en la escritura y no es su consecuencia como había sido en el período anterior. No me detendré en el análisis de ese Diario pero adelanto esta hipótesis para un futuro trabajo.

Si la enfermedad está en 1978 como matriz de las reflexiones del 85, los debates por la identidad de la figura que emerge en esta escritura se actualizan sin censura. Si el poeta ha cerrado el circuito de su aprendizaje y por consiguiente ha clausurado su obra poética, debe volver a preguntarse por el estatuto de este sujeto que a pesar de todo sigue escribiendo, aunque ni siquiera ese sea su signo personal:



La verdad es que he dejado casi de ser escritor, lo cual no sería malo —ni bueno— si no fuese por el hecho de que, habiendo dejado de ser eso, no he empezado a ser ninguna otra cosa: mi identidad formal es todavía la de escritor —ante los demás y ante mí—, sin que haya sabido inventarme otra. (588)

La invención de una identidad, el principio constructivo de *Las personas del verbo*, aparece como una urgencia que el diarista debe resolver para lograr la continuación de la obra, lo que exige un esfuerzo que no siempre está dispuesto a realizar. Leyendo un ensayo de Juan Gil-Albert sobre Cernuda, Gil de Biedma se admira del estilo del crítico quien escribe «en párrafos interminables, en frases sinuosas y largas», operación que él nunca pudo llevar adelante ya que esa actividad «requiere un control instintivo que con la edad debe llegar a ser difícil de mantener» (589).

Este poeta viejo, pero diarista joven, ensaya formas de su nueva identidad a través de la instauración de la figura del observador. Este nuevo sujeto mira por segunda vez —la primera había sido en el homenaje de 1959— la tumba de Machado en Colliure (592), observa las edificaciones medievales en Carcasona (593), se regocija ante el museo dedicado a Toulouse-Lautrec (594); con una voluntad que enfatiza el aprendizaje de la mirada recientemente adquirido.<sup>8</sup> El sujeto recuerda la escena que ha mirado anteriormente y en el devenir de la prosa hay espacio para el desahogo afectivo. Si la tumba de Machado es un lugar «bello, inesperado y poético» (592), la tumba de su amigo Gustavo Durán en Creta visitada por su ex pareja Luis Marquesán, quien también había formado parte del viaje del 59, es la posibilidad de que la felicidad encuentre un descanso:

Y cuando Luis me habló de su viaje a Creta el verano anterior, contándome que había subido a Alones, a dejar flores en la tumba de Gustavo Durán, pensé que a su modo —a su modo tan atravesado y odioso— seguía queriéndome. Rompí a llorar. ¡Cómo me alivió aquello! (596)

A pesar del alivio el diario empieza a vislumbrar una orientación hacia las figuras de la desaparición. En una de las cartas incluidas en el texto y dirigida a Juan Enrique López Medrano, el diarista se lamenta de que la relación entre ambos vaya

---

<sup>8</sup> La relación entre escritura y mirada se encuentra en la génesis misma de la escritura diarística de Gil de Biedma tal como ha señalado Nora Catelli (91-107). El viraje de *Diario del artista seriamente enfermo* (1974) a *Retrato del artista en 1956* (1991) plantea un cambio de actitud en el sujeto de escritura quien parece ofrecer en vida una experiencia para ser leída mientras que, luego de su muerte, la misma sólo puede ser mirada como la imagen de un retrato. Esta dualidad se actualiza en la publicación de 2015, donde todos los agregados llevan la indicación architextual «diario» en sus títulos.



«haciéndose fantasmal» (585), lo cual se suma, tal como vimos, a la sucesión del recuerdo por dos muertos, Machado y Durán. Incluso la memoria del dictador Franco, fallecido hace tres años al momento de la escritura del texto, es ocasión para la melancolía por la escritura perdida para siempre: «Recientemente —hace un par de meses, en que hablé de ellos con Josep— me he dado cuenta del deprimente recuerdo que guardo del país y de mi vida en aquellos años. Creo que nunca escribiré poesía mejor que entonces, pero qué duros y que ingratos fueron de vivir» (605).

Esta melancolía no excluye la figuración de un eros desbordado sin los controles que la poesía había sufrido y que también son evidentes en la publicación del *Diario del artista seriamente enfermo* en 1974. En el caso de este último, la censura no viene impuesta desde el régimen franquista, quien seguramente hubiera ejercido su lectura condenatoria, sino del propio autor como bien ha analizado Verónica Alcalde. Esta posición de auto mutilación de la confesión se mantiene a lo largo de toda la vida de Gil de Biedma. Si recordamos el pedido que el poeta le hace a Dionisio Cañas en 1989 (Gil de Biedma 2010:441–443) en ocasión de la futura antología que el crítico estaba preparando y donde pensaba hablar abiertamente de la homosexualidad del escritor, lo cual lleva a la desesperación de su amigo, nos resulta difícil evaluar el modo en que la condición sexual se expone con detalles que al diarista ya no le preocupan porque sabe que su nueva identidad es puro futuro y será construida por el lector después de su muerte. «Hicimos el amor tiernísimamente — Josep es el único amante al que he podido encular sintiendo efectiva ternura— y cuando apagamos la luz para dormirnos eran las cuatro de la madrugada» (617–618), confiesa el sujeto que empieza a despedirse porque advierte un tono que opaca, como una amenaza, la ficción feliz del amor. Esta modulación no es la pérdida del amor ni la interrupción de la escena sexual, sino la emergencia de «un miedo incalculable» (620) por no saber qué hacer ante la tristeza que Josep Madern manifiesta al encontrarse sin trabajo. Lo que queda fuera de cálculo en el «D 1978» habilita un último tono, el que se expresa justamente en este descontrol. Si el diario es el espacio del fragmento calculado, de la notación diaria, del control sobre la intimidad comunicada; la imposibilidad de actuar ante la tristeza del amante no sólo reaviva los prejuicios de Biedma ante su propia clase sino que proyectan la figura del silencio:

Hace más de dos meses que no abría este cuaderno, que termina aquí. Y no me siento muy tentado de empezar otro. Creo que me ha servido para averiguar un poco acerca de mí mismo, en esta altura de la vida. Insistir no llevaría a nada. Pienso que esta última



larga interrupción se ha debido a otra cosa que al estupor de la felicidad o al estupor veraniego: escribir ya no me es necesario. Nada más triste que saber que uno sabe escribir, pero que no necesita decir nada de particular, nada en particular, ni a los demás ni a sí mismo. Vale. (622)

El Diario que se había iniciado con la «sostenida placidez luminosa» (573) provocada por la felicidad del amor, se cierra con la extrema tristeza de saber que ya no hay nada que decir pero que sin embargo puede decirse. Cuando en 1985 aparezcan sobre el cuerpo del poeta las marcas del sarcoma de Kaposi, tendrá que poner a prueba la decisión de reiniciar la escritura diarística para reencontrar el tono perdido o para inventar, por última vez, la persona final de su verbo.

## Bibliografía

- Alcalde, Verónica** (2009). «La configuración de la identidad: los diarios de Jaime Gil de Biedma», en Genoud de Fourcade, Mariana y Gladys Granata de Egües, coordinadoras. *Escrituras del yo y de la memoria*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 185–209.
- Blanchot, Maurice** (1979). *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila.
- Bou, Enric** (1996). «El diario: periferia y literatura». *Revista de Occidente* 182/183, 121–136.
- Caballé, Ana** (2015). *Pasé la mañana escribiendo. Poéticas del diarismo español*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Casas, Arturo** (2000). «La función autopoética y el problema de la productividad histórica», en José Romera Castillo, José y Francisco Gutiérrez Carbajo, editores. *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975–1999)*. Madrid: Visor, 209–218.
- Castilla del Pino, Carlos** (2006). *Arquitectura de la vida humana*. Madrid: Real Academia española.
- Catelli, Nora** (2007). «Diarios, experiencia colonial y fabricación de una prosa de la interioridad: Gil de Biedma en Filipinas». *En la era de la intimidad seguido de: El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo, 91–107.
- Gil de Biedma, Jaime** (1980). *El pie de la letra*. Barcelona: Crítica.
- . (1982). *Las personas del verbo*. Barcelona: Lumen, 1998.
- . (1991). *Retrato del artista en 1956*. Barcelona: Plaza & Janés.
- . (2010). *El argumento de la obra. Correspondencia (1951–1989)*. Barcelona: Lumen.





---. (2015). *Diarios 1956–1985*. Barcelona: Lumen.

**Giordano, Alberto** (2011). «Vida y obra. Roland Barthes y la escritura del Diario». *La contraseña de los solitarios. Diarios de escritores*. Rosario: Beatriz Viterbo, 89–108.

---. (2012). «Un *rapport* de la interrupción. Sobre los diarios de Rosa Chacel». *Zama* 4, 147–156.

**Jaume, Andreu** (2010). «Narciso en Calibán: Jaime Gil de Biedma en su cartas», en Jaime Gil de Biedma. *El argumento de la obra. Correspondencia (1951–1989)*. Barcelona: Lumen, 9–44.

---. (2015). «Prólogo», en Jaime Gil de Biedma. *Diarios 1956–1985*. Barcelona: Lumen, 9–66.

**Luque Amo, Álvaro** (2016). «El diario personal en la literatura: teoría del diario literario». *Castilla Estudios de Literatura* 7, 273–306.

**Panesi, Jorge** (2003). «Luis Cernuda: la dialéctica del deseo». *Actas Jornadas Luis Cernuda*. Buenos Aires: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 77–80.

**Picard, Hans** (1981). «El diario como género entre lo íntimo y lo público». *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 4, 115–122.

**Prósperi, Germán** (2016). «“Esta temporada soy todo pájaro”. Aprendizaje de la escritura en Jaime Gil de Biedma», en Leonardo Funes, coordinador. *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 331–341.



## **Leer ensayando, escribir leyendo.**

### **El ensayo autopoético en *Siete maneras de decir manzana* de Benjamín Prado**

MARÍA JULIA RUIZ

Universidad Nacional del Litoral

july\_77@hotmail.com

#### **Resumen**

El presente trabajo busca comenzar a indagar la escritura ensayística de Benjamín Prado, autor español en el cual se centra nuestro proyecto de investigación. A partir de la lectura de *Modos de ensayo* (2005) de Alberto Giordano, en convivencia con la categoría «autopoética» de Arturo Casas (1999) —o «poética de autor» para Víctor Zonana (2007, 2010)— pretendemos instaurar el rótulo «ensayo autopoético» para pensar la escritura de no ficción que se vuelve sobre sí misma, para explicarse, teorizar u opinar. El texto seleccionado en esta ocasión es *Siete maneras de decir manzana* del año 2000, ensayo autopoético por excelencia que pone en diálogo el hacer autopoético, desde las conjeturas y opiniones del autor acerca de la poesía, con el hacer ensayístico, desde las experiencias de Prado como lector y como escritor.

Este trabajo surge de la realización del curso de posgrado «Literatura y vida: Autofiguration y experiencia en las escrituras del yo» dictado por Alberto Giordano en 2015, seminario que se encuentra en estado de evaluación y que realizamos en calidad de Doctorandos en Humanidades (FHUC–UNL).

Asimismo, la investigación que engloba el presente trabajo se enmarca en el proyecto CAID «Los comienzos de la escritura: infancia y aprendizaje en la literatura española contemporánea» dirigido por Germán Prósperi (2012–2015).

*Palabras clave:* ensayo / autopoética / escritura / lectura / Benjamín Prado



## El autor resucitado

No nos cansamos de repetir, en lo que va de este nuevo milenio, que el autor como instancia productora de sentido ha vuelto a latir de este lado del mundo. Todas las líneas de investigación actuales tocan dicha problemática, o de manera tangencial o apuntando al centro. La pregunta implícita en toda investigación pareciera ser: ¿qué hacer con ese sujeto indefinido que vuelve a dibujarse en las páginas, que levanta de a poco la voz y nos muestra con orgullo el reducto de su subjetividad?

Esta reaparición en escena, tanto en el discurso de la ficción como en los de la no ficción, nos lleva a preguntarnos no sólo por la identidad de ese sujeto incómodo que parece afincarse cada vez más, sino por las acciones del mismo: contar la propia vida —o inventársela—, ensayar una lectura, redactar un diario, dar testimonio, entre otras. Nos preguntamos, junto a Alberto Giordano, «¿qué hacen consigo mismo los escritores a través del registro de su privacidad y qué hace con ellos, en qué los transforma secretamente, la escritura de lo íntimo?».<sup>1</sup>

En la presente ocasión, perseguiremos las marcas textuales de Benjamín Prado en su ensayo autopoético titulado *Siete maneras de decir manzana*. Estas marcas, subjetivemas que manifiestan una experiencia de lectura íntima, nos llevan directo a otros textos del sistema de Prado, donde parece completarse el sentido de esa experiencia. Ensayos, artículos y poemas narran y exponen, desde su especificidad, la lectura de una subjetividad en movimiento.

## Otra forma de inscripción del yo. La autopoética como categoría de análisis

Es importante comenzar este apartado aclarando que el fenómeno autopoético que proponemos como categoría de análisis no ha sido indagado a conciencia en la historia de la teoría de la literatura. Esta afirmación no es propia, sino que es recuperada por todos los críticos que se han decidido a abordar la categoría o a teorizar sobre ella. María Clara Lucifora, resumiendo estos planteos, afirma:

---

<sup>1</sup> Pregunta establecida en el Programa del Seminario «Literatura y vida. Autofiguración y experiencia en las escrituras del yo», dictado en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral, en el marco del Doctorado en Humanidades, mención Letras.



La categoría textual de las «poéticas de autor» o «autopoéticas» no ha sido suficientemente atendida en el marco de los estudios literarios. Si bien el «ejercicio autopoético» aparece ya en las obras de la Antigüedad clásica, no es sino hasta el siglo XX que el fenómeno comienza a ser estudiado por la teoría y la crítica literaria, principalmente en el contexto de la explosión de la literatura del yo. (Lucifora 2015:s/n)

Asimismo, si hablamos de «autopoéticas» sólo es novedoso el rótulo; puesto que «autopoéticas», «poéticas de autor» o «metapoéticas» son el mismo fenómeno mirado desde diferentes perspectivas teóricas. La categoría «autopoética» se corresponde con la vinculación que esta categoría tiene con las literaturas del yo. La vuelta del autor como material teórico a indagar en el espacio literario atraviesa en la actualidad un período de auge y efervescencia; por ello, bautizar como «autopoética» a la opinión del autor acerca de su obra y de la literatura en general pretende no sólo ligar el cuerpo del escritor con el espacio literario, sino también el cuerpo del teórico con una tradición acerca de lo «auto» que se encuentra en crecimiento y expansión. La categoría «poéticas de autor» (según Víctor Zonana) se relaciona más con el campo literario y los problemas de la recepción y finalmente las «metapoéticas» tienen su asidero en los discursos del metalenguaje.

La noción de «autopoética» —en la cual nos hemos anclado hace algunos años— es presentada por Arturo Casas, quien en el año 1999 publica su artículo «La función autopoética y el problema de la productividad histórica». Allí propone delinear el concepto desde los problemas que encierra: su *dominio borroso*, su imprecisión metalingüística y conceptual, su asistematicidad y su fragmentariedad. Con este panorama, Casas no pretende extenuarse en definiciones: simplemente nos dice que las autopoéticas son una clase textual particular, en la que el autor manifiesta «una declaración o postulación de principios o presupuestos estéticos y/o poéticos que un escritor hace pública en relación con la obra propia bajo condiciones intencionales y discursivas muy abiertas» (210).

Asimismo, Casas propone una diferenciación para clasificar este tipo textual según su pertenencia o no al campo de la ficción: si están incorporadas, serán autopoéticas implícitas, y si se encuentran por fuera del espacio ficcional, serán explícitas:

Convendría diferenciar entre poéticas explícitas y poéticas implícitas, las primeras actuantes en el ámbito de manifiestos, reflexiones teóricas, etc.; y las segundas incorporadas de forma necesaria a toda obra literaria desde el momento en que ésta



constituye siempre un juicio o documento crítico que se proyecta sobre el marco de convenciones y la jerarquía de normas del sistema literario matriz. (214)

Desde que comenzamos a indagar el concepto en el año 2013, abocado a la lectura de la obra de Benjamín Prado, decidimos renombrar ese binomio implícito/explicito por otra categorización más pertinente, puesto que consideramos que toda autopoética es explícita, cualquiera sea el ámbito en que se presente. Por ello, dimos en llamar «autopoéticas internas» a aquellas que surjan de las ficciones y «autopoéticas externas» a las que se vinculan con los discursos de la referencialidad. (Ruiz 2013, 2014) De esta clasificación, podemos brindar una nueva mirada a aquellas autopoéticas internas que siempre han sido pensadas como parte de los discursos sobre lo «meta».

En el caso de la denominación «poéticas de autor» es necesario recordar que ya en el año 1990 Pilar Rubio Montaner planteaba en su artículo «Sobre la necesaria integración de las poéticas de autor en la Teoría de la Literatura» la empresa necesaria (como el título de su artículo sugiere) de incluir estos textos híbridos dentro del corpus de estudio de todo investigador abocado a la lectura de una obra literaria. La autora plantea esta inclusión en términos de una comprensión completa de la «comunicación literaria», desde una Pragmática literaria:

La necesidad de una recuperación de todo lo relacionado con una Poética del emisor, sin olvidar lógicamente texto y recepción, es evidente para llegar a un conocimiento completo de la comunicación literaria (y artística en general). (186)

Realizamos una llamada de atención sobre las abundantes reflexiones que los propios autores han elaborado acerca de la construcción de la obra de arte verbal, reflexiones cuya ignorancia sólo puede producir lagunas en el conocimiento del hecho literario. (188)

Este artículo de Rubio Montaner realiza la denuncia que recuperamos al inicio del apartado: la ausencia de estudios críticos serios sobre esta tipología textual. Las autopoéticas o poéticas de autor no sólo ponen de manifiesto las opiniones de un autor en un texto, sino que circunscriben y posicionan a ese autor en un determinado ámbito, una tradición.

Víctor Gustavo Zonana, crítico argentino, publica el artículo «Sobre la poética como conciencia literaria (apuntes en forma de prólogo)» del año 2010, donde expone nuevas miradas e interpretaciones sobre el fenómeno. Define:



La reflexión sobre el objeto literario puede concebirse, de acuerdo con Michal Glowinski, como manifestación de la «conciencia literaria». Dicha conciencia se despliega de muchas maneras: comentarios de los creadores sobre sus obras, manifiestos, textos críticos en toda su amplia gama, enunciación de normas o de teorías. Lejos de concebirse como un discurso vicario con respecto a la obra, las distintas formas de esta conciencia literaria hacen posible la creación, recepción y apreciación de la literatura (...) Crítica, poética y teoría de la literatura —formas de esa conciencia literaria— deberían verse desde esta perspectiva como instancias de mediación: mediación del escritor con la tradición literaria y mediación de la obra con sus lectores, espectadores potenciales. (11–12)

A la vez que Zonana describe el problema y plantea los interrogantes iniciales del caso, brinda pautas y clasificaciones. Por ejemplo, liga la conciencia literaria a la tradición, es decir, pone en el autor la responsabilidad de «hacerse cargo» de todo lo que lo precede y tomar una postura frente a ello (de renovación, ruptura o continuidad).

La conciencia literaria desprenderá una poética que puede manifestarse por las vías académicas (texto crítico) o por las vías poéticas (poética de autor). Estas últimas «exhiben un trabajo especulativo que observa el fenómeno desde un ángulo probablemente ajeno a la formalización» (14).

Es necesario destacar que tres años antes de definir la poética como manifestación de la conciencia literaria, Víctor Zonana presenta, en la «Introducción» al libro *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*, un amplio estudio sobre las poéticas, con clasificaciones, delimitaciones y orientaciones de abordaje para una categoría tan familiar y, a la vez, tan desconocida. En dicho artículo, entiende la «poética de autor» como la reflexión del creador en torno al objeto literario (2007:13). A continuación, explicita la sobreabundancia de estudios rotulados «poéticas» que indagan cada uno un horizonte diferente, y la dificultad para aunar criterios a la hora de abordar dicha categoría. Zonana vincula la poética al «estudio del arte literario en cuanto creación verbal» (21), y especifica su abordaje cuando se adentra en el mundo de las «poéticas del creador literario». Este será el punto en el cual nos detendremos, puesto que son estas poéticas las que pueden leerse en analogía con la categoría «autopoética» de Casas.

Zonana comienza su argumentación explicitando que, según Rodríguez, hay tres tipos de «pactos de lectura» que la institución literaria ofrece: el pacto lírico, regido por la afectividad y vinculado mayormente a la poesía; el pacto fabulante, asociado a la acción desarrollada en las narrativas, y el pacto crítico, representado



en el ensayo y en los tratados teórico-críticos (24). El corrimiento que produce un autor de ficciones, quien habitualmente instauro con su lector el pacto lírico o el fabulante, al forjar un pacto crítico, es notable. Ese corrimiento «se sitúa en un marco institucional distinto y esto puede implicar la modificación de las instrucciones de lectura, de los roles asumidos y de los efectos esperados» (24). No obstante, cabe aclarar que ese pacto crítico que el escritor instauro no se aleja del todo de la afectividad o la narratividad que lo caracteriza: se genera un espacio nuevo, de pacto crítico pero que no abandona del todo los pactos anteriores. Asimismo, Zonana aclara:

La situación del poeta/narrador/dramaturgo devenido crítico se resuelve además en función de diversas variables que incidirán en la resolución de su experiencia crítica: su formación profesional y su enciclopedia literaria, su nivel de implicación en un proyecto grupal, su posición (emergente, canónica, remanente) en la serie literaria del sistema al que pertenece, sus propósitos e intereses específicos. (25)

Nuestro crítico considera que la poética del creador trasciende la indagación acerca del hecho literario y se halla entrelazada con otras cuestiones de índole humana (26): focaliza su estudio en cómo estas poéticas de autor sirven para posicionar al escritor frente al mundo: en adhesión o rechazo de un movimiento, de un programa, como individuo o parte de un grupo, en resumen, en su vínculo con la tradición. La «imagen» que cada escritor desea forjar de sí

incide en su interpretación y en su recepción de un modo más dramático. Epistolarios, entrevistas, manifiestos, prólogos permiten reconocer una figura que se diseña en función de estrategias específicas y de la búsqueda de una legitimación de la poética personal en el campo de las prácticas ya canonizadas del sistema. (32)

Por último, Zonana abre una puerta para pensar las vinculaciones entre poética y autobiografía, y deja ingresar el universo del yo, planteando posibles estudios de poéticas donde el creador narra su vida junto a sus procesos literarios, la publicación de sus libros, sus vinculaciones a determinados movimientos, los derroteros de sus cambios de opiniones, entre otras.

Zonana finaliza su exhaustivo estudio con un conjunto de interrogantes que pueden brindar un «andarivel metodológico», para darle a esta categoría tan usada y tan poco clarificada un estatuto crítico general. A modo de guía, el «objeto de la reflexión», los «propósitos», las «nociones operativas y metalenguaje» y la «rela-



ción entre reflexión y práctica artística» nos brindan los posibles pasos a seguir en la indagación de una poética de creador literario, o como preferimos llamar, una autopoética.

Por último, nos interesa destacar la labor de María Clara Lucifora, quien en su artículo «Las autopoéticas como máscaras» propone no sólo un recorrido sobre la historia de la categoría teórica, sino que incluye algunas posibles líneas de abordaje, novedosas y siempre abiertas. Más que sumar una nueva definición, Lucifora propone pensar el impacto que esta tipología textual tiene, considerándola

un espacio privilegiado de construcción de una figura autorial que le dé al escritor una cierta identidad como tal, un lugar en la tradición a la que se adscribe, una posición en el campo literario y, por tanto, cierta legitimidad tanto para su condición de autor, como para su práctica, buscando obtener reconocimiento y prestigio. (s/n)

Lucifora toma prestada la noción de Lejeune de «espacio autobiográfico», entendido como un lugar de convergencia de múltiples huellas, susceptible de configurar la presencia del yo-autor, «causa sustancial de la escritura, al margen de toda coincidencia en relación con el nombre y, por supuesto, con la historia vivida» (Del Prado y otros:220). (Lucifora:s/n) De ese préstamo, surge la noción de «espacio autopoético»: espacio que se delimita...

a partir de la presencia de huellas o índices que configuran tanto la poética que el autor pretende seguir (una especie de «credo» poético), como su figura de autor, conformada por diversas piezas. Estas señales, lejos de conformar una estructura cerrada y homogénea (...) se encuentran en constante construcción, en un proceso sumamente dinámico y, en cierto modo, inasible en su totalidad. (s/n)

Esta forma de identificar las autopoéticas mediante índices o huellas es el camino que propone Lucifora. Nuestra categoría manifiesta un campo en expansión donde nada está cerrado, motivo por el cual esperamos poder brindar en trabajos futuros una metodología de trabajo propia, centrada en el análisis de las obras de Benjamín Prado.

Lucifora identifica cuatro tipos de índices:

tipos de índices [autorreferenciales]: 1) temáticos: referidos al hecho artístico, como concepciones sobre la poesía, el poema, el proceso creador, el lenguaje, la obra; 2) de sujeto, que pueden ser del autor: el sujeto se predica a sí mismo como escritor/artista,





en correlación con sus presupuestos estéticos, configurando una imagen de sí que puede incluir referencias biográficas supeditadas a dicha ella, así como las circunstancias de su escritura artística, entre otros; o del lector que es invocado en el texto; 3) genealógicos (diacronía): armado de una genealogía, una línea de precursores a la cual el autor se adscribe, incluyendo aquello que considera su tradición; 4) del campo literario (sincronía), que pueden ser de polémica (...) o de aceptación/consagración: aquellos en los que el poeta da cuenta del reconocimiento obtenido de parte de sus pares o las coincidencias y acuerdos entre ellos. (s/n)

Desde esta perspectiva, perseguiremos las «huellas» que Prado ha dejado en sus *Siete maneras de decir manzana*, donde cada palabra se afirma en justificación de una poética: poética ajena, en la recuperación de las voces de los grandes genios de la literatura, y poética propia, en el estilo y los tópicos escriturarios que Prado reproduce en toda su obra (ficcional y ensayística). Poéticas que entenderemos en términos de «ensayo autopoético».

### **Clasificaciones de una categoría en crecimiento. Los Índices autopoéticos**

*La poesía es un modo de encarnación,  
un puente que lleva de lo perceptible a lo desconocido, una manera de  
alzar otro mundo dentro del mundo real...*

*Prado 2000:106*

#### Índices temáticos

Ya desde el título del libro, *Siete maneras de decir manzana* nos indica su rasgo autopoético, desde la referencia a la cita de Rainer Maria Rilke, quien hablando de la poesía y sus misterios exclama «atreveos a decir lo que llamáis *manzana*» (Prado 2000:29).

En este libro, Benjamín Prado ensaya los requisitos para que un poema sea tal. Con siete capítulos —como los siete pecados capitales y las siete virtudes veniales— propone en ellos la definición de la poesía, el tema a abordar, el estilo, el ritmo, la metáfora, el silencio y la función del poeta. No obstante la división en capítulos, a lo largo de todo el libro Prado ensaya definiciones sobre su poética: «lo que no ha cambiado en este tiempo es mi idea de lo que debe ser un poema: un lugar de en-



cuentro entre alguien que cree tener algo que decir y alguien que desea escucharlo» (11). En esta primera acepción, se resumen los tres pilares del poema que Prado defenderá a lo largo de todo el ensayo (y en todas sus otras manifestaciones autopoéticas): el autor que dice, el lector que escucha lo que dice y lo dicho, el lugar de encuentro.

En la siguiente aseveración, ya vemos asomarse el estilo característico de nuestro autor: con una mixtura de definición y poesía, Prado no sólo habla de cómo debe construirse el estilo un escritor, sino que además lo manifiesta: «Un gran poema no se limita a describir las cosas, ni tampoco a enumerarlas; más bien las inventa o las reconstruye, las saca de la oscuridad y las transforma. Un gran poema no es el inventario de un tesoro, sino una forma de desenterrarlo» (18).

Los aforismos son una constante en la literatura de Prado; tan es así, que el periodista Julio César Galán decidió reunir aquellos pertenecientes a las novelas, poemas, ensayos y escritos periodísticos en un libro titulado *Pura lógica* en el año 2012. A este volumen se sumaron dos más, de autoría de Prado, titulados *Doble fondo* de 2014 y *Más que palabras* de 2015. Este dato no es casual: la escritura aforística es una marca de estilo que nuestro autor porta desde sus inicios, una huella donde perseguir sus palabras y reconocerlo. En este reconocimiento podemos encontrar no sólo una referencia hacia cómo *debe ser* un poema para Prado, sino cómo *es* un poema para él. «Escribir un poema es un acto de precisión, un ejercicio de tiro. Para llevarlo a cabo, se necesita un blanco y alguien que le dispare. La poesía es todo lo que hay entre sus ojos y la diana» (107).

El estilo según Prado es «esa belleza única (...) que nos permite no sólo apreciar la obra de un autor determinado, sino también distinguirla entre todas las demás» (45). Esa marca o cicatriz personal de la escritura propia la encontramos en toda la obra de Prado, son aquellos tópicos que nos permiten reconocer sus palabras sin mirar la cubierta del libro. Por primera vez, en *Siete maneras...* el estilo es definido por el propio autor:

El estilo, que no es ni más ni menos que una manera propia y, a ser posible, nueva de combinar las palabras de un idioma para que produzcan ritmos y efectos capaces de atrapar o conmover a los lectores, es en primer lugar la voz de un escritor, la voz que va a oír quienquiera que indague una de sus obras, y es también su rasgo decisivo. (41–42)

En la siguiente cita, comienzan a aparecer los subjetivismos, aquellos que dan cuenta de que estamos frente a un ensayo autopoético y no frente a un estudio de crítica. Palabras tales como «bueno» «excelente», «eficaz», «excepcional», «serie-



dad», «compromiso» serán las que tracen la cartografía de aquello que a Prado le interesa. Ya lo dice en el inicio del libro:

la literatura que desaprovecha la cita con el lector para no hablar de nada, no tomar partido, no asumir riesgos o no alertar sobre la realidad, que está llena de rosas pero también de cuchillos, simplemente no me interesa. Tampoco la que hace todo eso pero deja sin morder las manzanas de las que se habla en este libro, porque en un poema la inteligencia sin belleza o la dignidad moral sin valor estético, no sirven para nada. (11)

Cabe recordar que ésta no es más que la «opinión» de un autor acerca de lo que considera que debe ser la poesía: sus definiciones tajantes no podrían formar parte nunca de un estudio crítico, puesto que los subjetivismos que intervienen tiñen el texto, convirtiéndolo en la manifestación personal de un autor particular.

Un poeta eficaz no es el que nos habla de la luna, ni siquiera el que consigue crear la ilusión de que estamos contemplando la luna; un poeta eficaz es el que nos *explica* algo que no sabíamos acerca de ella, el que consigue que nunca más podamos mirarla como lo hacíamos antes, sino de un modo más completo. (18)

(...) ésa es la primera sensación que produce un buen poema, la sensación de estar hecho *exactamente* con las palabras que necesitaba para decir lo que dice y de la manera en que lo dice. (20)

La primera cita recuperada intenta expresar una experiencia de lectura, al indagar en ese «algo» que no sabíamos de la luna, ese «algo» que es un saber personal, intransferible: dato al cual nos remitiremos en la segunda parte de este trabajo.

Como se podrá leer entre líneas, en todas las afirmaciones recuperadas hasta ahora, el lector cumple el papel central: todo está dirigido a él, noción que nos llevará a nuestra segunda «marca» autopoética.

## Índices de sujeto

En *Siete maneras de decir manzana* Prado no se menciona a sí mismo como escritor entre las páginas: si bien habla de sus intereses, y de aquello que él considera «bueno» o «aceptable» en los poemas, no se afirma explícitamente como escritor. Sus marcas de estilo son constantes, y un lector entrenado en sus versos es capaz de reconocerlo, pero Prado prefiere el disfraz; mostrarse velado, explicar lo



que debe ser la poesía *haciendo* poesía. No en vano afirma «La poesía es también, en muchos sentidos, un método de defensa, una forma de liberación o fuga. Ignorarla es, por tanto, un modo de estar ciegos. A veces, escribir *mariposa* es abrir un candado» (30).

Prado no hace explícita referencia a sus anteriores obras, no nos cuenta su autobiografía de escritor, no intenta «enseñarnos» a escribir a través de su obra poética.

Por otro lado, no se muestra explícitamente a sí mismo pero sí muestra su otra cara: el lector como instancia obligatoria del proceso creativo. Esta referencia se enlaza con la tradición de la cual Prado surge, la «poesía de la experiencia» (a indagar en la próxima marca autopoética). El lector es el destinatario inicial de este libro: lo descubrimos no sólo en sus afirmaciones, sino en las apelaciones directas que recibimos como destinatarios: «La que tiene el lector entre las manos es la tercera edición de este libro» (10)

Ojalá este libro consiga esconder entre sus páginas la llave que buscan quienes desean abrir la puerta de la poesía, tanto para leerla como para escribirla. Yo he dicho todo lo que sabía, pero aprenderé nuevas cosas y habrá más libros parecidos a éste en el futuro. Volveremos a vernos, no lo duden. (14)

Somos la otra cara del texto, aquellos motivos por los que la literatura aún está viva. Si bien en *Siete maneras...* el autor opaca su nombre y no se menciona a sí mismo como escritor de ficciones (no hay referencias a sus obras anteriores, ni a sus labores de periodista) por medio de sus sentencias podemos inferir que tanto autor como lector son dos partes indisolubles del proceso creativo. Así lo cree Prado cuando recupera la voz de uno de sus poetas predilectos: elección que se repite con múltiples nombres de la literatura mundial y que se hará patente a lo largo de todo el libro: las voces de autoridad tomarán un lugar central en este ensayo autopoético:

no hay un triunfo mayor que el de lograr con unos cuantos versos lo que T.S. Eliot considera el gran objetivo del poema: que los lectores usen las palabras del poeta para explicarse su propia existencia, para apropiarse de algo que ya les pertenecía. Tiene razón, los libros mediocres cuentan la vida entera de la persona que lo escribe, los importantes cuentan un poco de la de todas las personas que van a leerlos. (34–35)

Pero también Prado habla acerca de *quién habla* en el poema: la construcción del personaje poético es otro de los tópicos que interesan a nuestro autor:



las palabras no existen si no existe una mujer o un hombre que las diga, una mujer o un hombre que también deben aparentar ser originales y pertenecerle al presente, que deben tener una forma precisa, delimitada y reconocible, aunque, paradójicamente, su pretensión sea aspirar a transformarse en un arquetipo, dejar de ser un yo para convertirse en un extenso nosotros. (106)

Esta construcción del «hombre o la mujer que habla» forma parte de la generación experiencial de la poesía, como mencionábamos anteriormente con la figura del lector. El personaje que dice «yo» en el texto es fundamental, tanto como el «tú» a quien va dirigido el mensaje, la instancia del lector que recibe ese yo y participa del poema, dotándolo de sentido.

### Índices genealógicos

He citado ya a muchos autores, a Neruda y a Valery, a Alberti, a Yeats, a Tolstoi... en las páginas que siguen me referiré a muchos más, algunos de lengua española, como Luis Cernuda, Jorge Guillén, Octavio Paz, Jaime Gil de Biedma o José Ángel Valente y otros de lengua extranjera, casos de T.S. Eliot, Robert Lowell, W.H. Auden, Ezra Pound, Rainer Maria Rilke, Wallace Stevens, Paul Celan, Marina Tsvietáieva o Yorgos Seferis. Son escritores de naturaleza muy distinta, pero que guardan dos similitudes básicas: estar entre los grandes creadores de este siglo y haber dedicado parte de su tiempo y de su obra a reflexionar sobre su propio trabajo y sobre la poesía en general. Partir de lo que ellos han dicho en sus libros de crítica literaria me parece un método fiable, porque el valor de sus teorías está avalado por el valor de sus versos. (24–25)

En la extensa cita podemos ver la lista —incompleta— de todos los nombres en los cuales Prado se escuda. Nos interesa recuperar el por qué de esta elección: todos los autores rescatados ya se han convertido en clásicos, y todos han escrito autopoéticas. Esta particularidad es la que permite a Prado establecer un «método fiable», respaldándose en voces de autoridad para afirmar la propia, a la vez que establece una ligazón con la tradición, quedando anudado a ella. Además, según Zonana, en su artículo de 2007 «La reflexión poética puede adelantarse en la forma de un examen sobre la obra de autores admirados o cuestionados» y continúa:



Estas reflexiones (...) pueden iluminar aspectos de la obra reseñada desde la perspectiva privilegiada del autor; permiten reconocer la toma de posición del autor que las formula en el contexto de un sistema de poéticas; a la vez, ofrecen claves importantes sobre sus elecciones personales; y en ellas es posible encontrar en germen ideas que luego se desarrollarán como una reflexión poética autónoma. (2007: 30)

En el segundo apartado de este trabajo, indagaremos la experiencia de lectura de Prado en la obra de Marina Tsvietáieva, poeta rusa de comienzos del siglo XXI, donde podremos analizar con mayor detenimiento el vínculo que Prado pretende establecer con la tradición, tanto desde su escritura ensayística (el caso de *Siete maneras...*, *Los nombres de Antígona*) como de sus poemas («Y tú qué sabrás de Marina Tsvietáieva») y su escritura periodística («La aventura absoluta de Marina Tsvietáieva»).

Una característica reiterada de Benjamín Prado, presente tanto en *Siete maneras de decir manzana* como en sus declaraciones en entrevistas, es la constancia y el esfuerzo del escritor: «los escritores que aciertan siempre son los mismos, los que pelean por cada palabra y por cada silencio; los que exploran infatigablemente hasta encontrar algo especial; los que, de un modo u otro, consiguen llenar un espacio que estaba vacío» (2000:29) Esa es su explicación sobre por qué un escritor se convierte en «clásico»: de ahí que le interese particularmente vincularse con estas voces, mostrando su esfuerzo en cada género donde su obra indaga, manifestando en cada entrevista pública la dedicación y el compromiso con el lenguaje, por sobre todas las cosas:

ser un escritor comprometido es serlo en segundo lugar con la política y en primer lugar con la propia escritura, y no hay revolución que tenga la más mínima relevancia si no ha empezado por ser una insurrección contra el lenguaje, contra lo ya conocido o evidente, contra la falta de originalidad... (11)

### Índices del campo literario

Es curioso que Benjamín Prado no incorpore en su ensayo sentencias de compañeros escritores de su misma generación, aquella surgida desde los tímidos ochenta de la mano de «la otra sentimentalidad» hasta llegar a la extensa «poesía de la experiencia». Por ejemplo, Luis García Montero, compañero de generación poética y amigo personal de Prado, es uno de los escritores españoles contemporá-



neos que más páginas ha dedicado a las autopoéticas. Cuenta con cuatro títulos dedicados exclusivamente a la indagación sobre la poesía: *Poesía, cuartel de invierno* (1988); *Confesiones poéticas* (1993); *La palabra de Ícaro* (1996); *Lecciones de poesía para niños inquietos* (1999).

Aun con estos antecedentes, Prado decide no recuperarlo entre sus páginas. Creemos que esta selección se debe a que García Montero aún no es un poeta «clásico» y, por ello, todavía no se encuentra dentro de la tradición. No es fiable respaldarse en la voz de un compañero de generación que aún sigue en la búsqueda.

No obstante la decisión de Prado, creemos que sería importante recuperar aquí algunos tópicos centrales de lo que dio en llamarse «Poesía de la experiencia» en la España de los años 80, puesto que desde la matriz de esta generación es desde donde Prado entiende la poesía, y el rumbo que ha tomado su obra (ficciones y ensayos) se debe a los planteos y debates que surgieron allí.

La nomenclatura «Poesía de la experiencia» deviene de los Estados Unidos, donde el autor Robert Langbaum expone en su libro *Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition* de 1957 una teoría —como su nombre lo indica— sobre el monólogo dramático en la literatura inglesa de la era victoriana. Este texto, apenas leído en Norteamérica, ingresa a España mediante la traducción del poeta Jaime Gil de Biedma (Barcelona, 1929–1990), representante de la llamada «generación del medio siglo»; representante, a su vez, de una larga lista de poetas contemporáneos que toman la estela de sus palabras para dibujar nuevos versos. Con esta lectura en las manos surge, entonces, el primer acercamiento a la corriente experiencial, mediante la creación de un manifiesto —firmado por tres poetas granadinos: Luis García Montero (Granada, 1958), Álvaro Salvador (Granada, 1950) y Javier Egea (Granada, 1952–1999)— llamado «la otra sentimentalidad», donde se recupera como voz inicial la del poeta Antonio Machado, quien toma a Juan de Mairena —su heterónimo ficcional— como el poeta que busca una nueva manera de sentir, y de decir aquello que se siente.

Todos los poetas que surgen en la España de los 80 adoptan o rechazan esta nueva manera de decir: entre los adeptos se encuentra el escritor que nos ocupa, Benjamín Prado. La poesía de la experiencia se constituye como un nuevo paradigma literario, enfrentado al movimiento anterior de los poetas «novísimos» (generación del 70) que plasmaban sus palabras con grandes ornamentos, con el regreso a la antigüedad, con una estética culturalista. En este enfrentamiento la poesía de la experiencia toma la noción de Langbaum sobre el monólogo dramático y pone al poeta en el medio de un espacio urbano a nombrar lo que ve; el crítico norteamericano la define como:



una poesía edificada sobre el equilibrio deliberado entre experiencia e idea; una poesía que se enuncia no como una idea, sino como una experiencia de la que pueden abstraerse una o más ideas como racionalizaciones problemáticas, y sobre la conciencia del divorcio entre la realidad y su representación. (Iruvredra 2007:27–28)

Con esta definición en mente, recuperaremos brevemente las características principales de este movimiento.

Primero, la «ficción autobiográfica». El nombre propio del autor o algún elemento autorreferencial se instaura en el medio de la ficción poética, creando así autoficciones y/o referencialidades que permite al lector la ilusión de identificación con el escritor real. De este punto, y por antítesis, se desprende la reivindicación del poema como un artificio, como un espacio de papel, donde todo lo que sea dicho es, en realidad, una ficción.

Segundo, «el pacto realista». En este pacto, el poeta expone un escenario totalmente verosímil —el de un hombre común— para simular el efecto real donde el lector quedará atrapado.

Tercero, la «complicidad» o el «pacto cómplice». El poeta direccionaliza el discurso, le habla al lector con un nivel de intimidad que lo convierte siempre en el destinatario último de sus palabras. El lector cree que puede leer la intimidad del «yo poético».

Como vemos, los credos poéticos de Benjamín Prado siguen siendo los presupuestos de la Poesía de la experiencia: el lugar del lector como elemento fundamental, la construcción de la voz poética como un «personaje» y todo lo que sucede en el poema construido en base a ficciones. Si bien Prado no rescata las voces de sus contemporáneos como citas de autoridad, sí recupera los postulados de esa generación que los une.

## **A modo de conclusión**

la clase textual de las autopoéticas es una práctica discursiva fundamental para el posicionamiento del escritor en su campo intelectual, que le permite articular una imagen de sí mismo y de su quehacer en relación con la tradición literaria, con sus pares generacionales y con el espacio social en el que se inserta. (Lucifora 2012: s/n)





En un artículo anterior de María Clara Lucifora titulado «Las autopoéticas como espacio de construcción de la figura autorial», su idea central sobre la autopoética —y lo que la moviliza a indagarla— tiene que ver con la «imagen de escritor» (a decir de Gramuglio) que se construye desde estas tipologías textuales: el lugar que se ocupa en el sistema (en nuestro caso, el lugar del poeta contemporáneo comprometido con su escritura), la vinculación con la tradición (la recuperación del discurso de poetas clásicos acerca de la poesía), la voz de autoridad (construida mediante el paraguas que otorgan las voces de los poetas citados), el estilo de escritura (escribir una autopoética en esa mixtura de opinión y poesía); todos estos procedimientos, Prado los realiza en sus *Siete maneras de decir manzana*.

Mientras reconocemos los índices o huellas de esta escritura autopoética que proponía Lucifora, también podemos mencionar una problematización que, desde hace tiempo y algunos trabajos atrás (ver Ruiz 2013, 2014), nos parece sumamente interesante: ¿qué pasa cuando los aforismos que pueden entrecerse en la lectura de esta autopoética pasan a formar parte de un libro de aforismos? ¿Cómo transmuta el sujeto escribiente? ¿Y el lector?, más problemático aun. ¿Qué pasa con el sujeto de la escritura cuando versos o pasajes de corte aforístico pertenecientes al ámbito de la ficción (sus cuentos, novelas y poemas) son utilizados para formar parte de un libro de aforismos de no-ficción? ¿Las autopoéticas derivan en autoficción? ¿La ficción se pasa al bando de la referencialidad? Creemos que es en este punto, en la encrucijada del sujeto de la escritura, donde podemos realizar nuestro aporte original a la categoría.<sup>2</sup>

Pasaremos a continuación a indagar la noción de «Ensayo» y su pertinencia a la hora de llamar «ensayo autopoético» a *Siete maneras de decir manzana*.

### **Escrituras del yo. El sujeto del ensayo**

Alberto Giordano en su libro *Modos de ensayo* se preguntaba a quién remite ese «yo» que se hace cargo del discurso en un ensayo (243): su respuesta nos pone en foco ante el sujeto, porque aunque ésta evade la pregunta, plantea una cuestión fundamental: «Menos que la respuesta —cualquiera sea—, lo decisivo es aquí que el preguntar se vuelva posible: que se abra la interrogación por el sujeto del ensayo (sujeto de la lectura) que el saber se vea obligado a dar cuenta de su enunciación» (243).

---

<sup>2</sup> Estas problemáticas han sido puestas de manifiesto en trabajos anteriores y seguirán siendo pensadas en trabajos futuros.



Lucifora propone dar una respuesta a la problemática del «sujeto del ensayo autopoético». Para ello, primero distingue dentro del espacio autopoético dos conjuntos textuales diferenciados: el primero, aquel perteneciente a la esfera de la ficción (aquello que Casas llamaba «autopoéticas implícitas» y nosotros renombramos como «internas») y el segundo,

conformado por aquellos textos regidos por la convención de referencialidad, que en su mayoría pertenecen a los llamados «géneros ensayísticos» (...) la fuente del lenguaje coincide con el autor y lo dicho en el discurso encuentra referencia concreta en la realidad extratextual; por lo tanto, hay «correferencialidad» entre ambas instancias. Esto no significa, por supuesto, eludir el hecho de que el yo que emerge de estos discursos es una construcción, producto de la mediación verbal, que no coincide con el sujeto histórico. (Lucifora 2015: s/n)

La autora afirma que el «yo» del ensayo es —al igual que el sujeto de la ficción— una construcción discursiva. Toda tentativa de identificar al escritor real con el sujeto que se afirma en el ensayo será en vano, puesto que en la «mediación verbal» se erige una figura, «imagen de escritor», que tiñe de subjetividad la escritura a la vez que construye mundos y relata experiencias. Con la lectura de Prado y sus *Siete maneras de decir manzana* nos encontraremos ante las autofiguras de un sujeto que ensaya en, por y para la escritura.

## Definiendo el ensayo

*...ensayismo como estilo de escritura capaz de unir conocimiento y consternación.*

*Horacio González, «El ensayo como lectura de curación»*

La cita que utilizamos como epígrafe del presente apartado es recuperada porque, en su simpleza y brevedad, resume las cuestiones básicas que luego se repetirán en todas las definiciones de ensayo que abordemos. El ensayismo es, como afirma González, un «estilo de escritura», una forma particular de escribir. Dentro de esa forma, dos mundos tan diversos como el del saber y el de la sorpresa se ponen en estrecha vinculación para instaurar un discurso que pone en relevancia, por sobre todas las cosas, la experiencia de quien lo lleva adelante.



De esta definición, se pone en marcha el motor de la teoría y la crítica para poder dar cuenta de cómo es ese estilo particular de escritura, cómo se manifiesta ese conocimiento y de qué forma se presenta la consternación.

Cabe destacar que todos los autores que se aventuran en el campo del ensayo se hacen más o menos la misma pregunta que realizó Staroviknski:

¿es posible definir el ensayo, una vez admitido el principio de que no se somete a ninguna regla? ¿Qué poder cabe atribuir a esta forma de escritura, cuáles son, en definitiva, sus condiciones, sus deberes, sus apuestas? (31)

Todos los críticos que abordan este género, el más libre al decir de Starovinski, se encuentran con un problema: la asistematicidad que el mismo tiene, y el método «no metódico»; características que nos recuerdan a los problemas propios de nuestra categoría autopoética. Ya Silvio Mattoni en «Montaigne: sujeto del ensayo» afirmaba:

Si en un comienzo el ensayo asiste a la fragmentación, al desmembramiento de su tema, acabará desembocando en una unidad no metódica, en la unidad de un estilo, y esa paradójica unidad–fragmentaria será su único tema: el ensayo es la escritura de la unicidad estilística de un sujeto reflexivo. (2001:42)

La singularidad de la mirada del sujeto percibe pues en el mundo la singularidad de cada objeto. Se trata de una percepción que admite y aun exalta la variedad del mundo, antes que someterla a una regla general. Sus observaciones no pueden dar lugar a predicciones de los hechos. Cada observación sólo ocasiona nuevas observaciones singulares, así como un ensayo sólo puede producir nuevos ensayos y no un método de escritura correcta. (49)

Jorge Panesi en sus «Escenas institucionales. Sobre *Modos de ensayo* de Alberto Giordano» piensa al ensayo «fuera del centro, en posición oblicua, descentrado y fuera de foco» (s/n). Para Beceyro, el ensayo es, ante todo, «la forma que toma “un pensamiento que no contempla ningún tipo de compromiso con el mundo, y que no acepta otra lógica que la de su propio desarrollo”» (Giordano 2005:254).

Giordano continúa esta línea problemática, pero siempre buscando en la singularidad que el ensayo propone su potencialidad:

[Ensayo literario] es el género de las reflexiones ocasionales y fragmentarias en las que una subjetividad individualizada por sus gustos y su talento conjetura, en primera



persona, las razones de lo inquietante de un texto, pero poco con las exigencias de conceptualización y sistematicidad a las que necesariamente debe responder la crítica académica. (262)

Esa libertad del género, esa asistematicidad que puede considerarse un problema, a la vez es lo que permite al ensayo la manifestación de una subjetividad en primera persona: el «yo», erradicado de la ciencia, puede por fin volver a vincularse con los discursos del saber.

No es sólo la falta de método lo que caracteriza la escritura de un ensayo: la materia misma de la que se vale carece de estructura particular, y así, todo puede ser susceptible de convertirse en ensayo. Ya decía Panesi «Fragil objeto del ensayo, siempre a punto de desaparecer y siempre a punto de ser encontrado» (2007:s/n).

Para Silvio Mattoni, la materia del ensayo es siempre el sujeto que lo escribe:

El ensayo se caracteriza por una subjetivación del saber, que se cumpliría dentro de un proceso de indagación acerca de lo subjetivo realizado por el mismo sujeto que se expone en el ensayo. (2001:40)

El sujeto del ensayo destituye la noción misma de sujeto, de que existe algo privado y privativo de ese sujeto, al tender en su inacabamiento hacia una cada vez mayor erradicación de todo secreto. Nada quedará en reserva mientras se tenga tiempo para seguir revelando todo lo que el «yo» encierra, y a su vez siempre habrá un objeto de escritura, puesto que la búsqueda del conocimiento de sí no deja de reservar nuevos secretos que la mera voluntad no pudo hacer surgir anteriormente. (42)

Starovinski parece estar de acuerdo con esta afirmación de Mattoni, puesto que afirma «Lo que se pone a prueba, precisamente, es el poder de ensayar, de poner a prueba, la facultad de juzgar y de observar. Para cumplir plenamente con la ley del ensayo, el ensayista debe ensayarse a sí mismo» (36).

Giordano parece estar de acuerdo en que la subjetividad que aflora del «yo» que firma el ensayo es fundamental para el género. Declara: «en lugar de ocultarla (exigencia que el saber se impone), el discurso del ensayo muestra, como espectáculo y también como objeto de conocimiento, la subjetividad que lo enuncia» (2005:243).

Asimismo, a lo largo de *Modos del ensayo* se encarga de diferenciar el conocimiento que proporciona la ciencia del que proporciona el ensayo, ponderando a este último por su capacidad de indagación autorreflexiva, por sus «permisos» y licencias en la escritura (rodeos, citas, afirmaciones subjetivas, entre otros), por el



afloramiento de la subjetividad, por la narración de una experiencia personal de lectura.

Se trata de reivindicar, contra el imaginario de objetividad que exige el saber, «una cierta subjetividad» (...). Subjetividad incierta, equívoca, extraña a los juegos de la función autor; subjetividad insistente, irreductible, que la generalidad de ningún saber puede aplastar. (243)

Reivindicación que se sostiene en todas sus páginas, desde la escritura de la experiencia de lectura personal que Giordano realiza de la experiencia de lectura — traducida a escritura— de los ensayos de Borges, de Bioy Casares, de Cortázar, de Arlt, entre otros: mecanismos repetitivos que buscan poner de manifiesto el constante deseo de lectura y de escritura del ensayista.

El ensayista (Barthes habla del «crítico» pero lo piensa como ensayista) no sólo lee sino que, además, escribe su lectura, la publica (la hace pública), la «derrama» sobre el mundo. «Habla» con sus palabras lo leído, lo reduplica por su escritura, y su deseo ya no es el de la obra, el de «querer ser la obra», sino el de su propio lenguaje. Del leer al escribir se juega, entonces, un deslizamiento «amoroso» por el que el ensayista, devolviendo «la obra al deseo de la escritura, del cual había salido», logra transmitir cierta verdad de la literatura, de la que el término «pasión» da la medida. (225)

Para Giordano, la verdad será siempre inasible, porque es objeto de la literatura, pero la búsqueda de esa verdad pertenece al terreno del ensayo. Es por eso que afirma «la búsqueda del ensayo opera una *literaturización* del saber» (233).

Esa verdad también la menciona Mattoni, quien asegura que el modo fragmentario que propone el ensayo es el que demuestra el modo fragmentario del sujeto: en esa fragmentariedad, se juega la verdad del ensayista:

la variedad de los objetos y de las maneras de abordarlos da como resultado la unidad espontánea del sujeto, leída en la variedad de temas como unidad de estilo: se escribe la dispersión del objeto, lo fragmentario, para que se lea allí la unidad fragmentada del que escribe. La unidad del resultado en la lectura estará ligada al decir verdadero, a la sinceridad espontánea y a la verdad única del sujeto. Ante las variaciones, lo que aparece es el ser único del individuo irreplicable (2001:48).



En el ensayo, la figura del lector opera de un modo relevante —como opera en la obra de Prado— porque lo que el ensayista pretende es transmitirle una experiencia de lectura. Si sólo se tratara de una pulsión de escritura, no se publicarían los ensayos como tal: la experiencia se completa con la publicación y la divulgación, y el acercamiento a los lectores. Starovinski hablando de los *Essay* de Montaigne nos dice:

Escribir, para Montaigne, es, de nuevo y una vez más, ensayar, con fuerzas siempre renovadas, con un impulso primario y primigenio, para tocar al lector en lo vivo y arrastrarlo a pensar y a sentir más intensamente. A veces, para sorprenderlo, escandalizarlo y provocar su réplica. Montaigne, escribiendo, quería conservar algo de la viva voz, y sabía que «el habla pertenece por mitades a quien dice y a quien escucha». (s/n)

Mattoni, también hablando de Montaigne, refuerza la idea de la importancia del lector en los ensayos: «ni autor ni lector preexisten a ese espacio que los constituye y les da la única verdad a la que sus estructuras fragmentarias apuntan: un punto de indeterminación que sin embargo no se repite en otro sitio» (2001:45).

Sumamos a éstas las palabras de Giordano, quien pareciera postular su acuerdo con la importancia de la figura del lector en los ensayos, puesto que el ensayista es, como primera medida, un lector. Luego, se convertirá en sujeto de escritura que derivará su lectura —por escrito— a futuros lectores: la cadena no se rompe, sino que más bien se acrecienta con cada nuevo eslabón que se suma. Asimismo, nos dice: «Mi hipótesis (...) es que el ensayista siempre dice o entredice lo que conviene al modo singular en que la literatura afecta su cuerpo de lector aunque esa afirmación perturbe la eficacia de su intervención pública» (19).

La literatura afectando el cuerpo del lector es la imagen misma del ensayista: aquel que, luego de leer, se siente movilizado a tomar un lápiz y escribir esa consternación (de la que hablaba González), esa sorpresa (de la que habla Giordano), esa conjetura (también Giordano) para que alguien la reciba y afecte su cuerpo de lector.

Para finalizar el presente apartado de definiciones, volvemos a las palabras de Giordano, quien sugiere pensar al ensayo *como intrusión de la subjetividad —del cuerpo— en el discurso del saber* (75) y nos devuelve a la infancia, al principio de todo, para entender que un ensayo «es una autobiografía de lecturas, cuando su escritura toma la forma del recuerdo y es la ocasión de que el ensayista vuelva a ser



un niño que aprende a leer y no sólo un adulto memorioso que exhibe cómo sabe hacerlo» (122).

### **Las experiencias de lectura de un sujeto de escritura. El recorrido del escritor**

*¿sería posible transmitir eso que los libros y algo que no está en ellos nos provocan? La experiencia de la lectura sería más bien olvidarse de lo leído (...) ese instante de olvido es la experiencia del ensayista.*

*(Reseña de «Modos de Ensayo» de Silvio Mattoni)*

En el presente apartado recuperaremos la experiencia de lectura de Benjamín Prado sobre la poesía de Marina Tsvietáieva. Comienza en su libro de poemas del año 1998 *Todos nosotros* (incorporado luego en el volumen *Ecuador. Poesía 1986–2001. Cuarta edición nuevamente ampliada*) con el poema titulado «Tú qué sabrás de Marina Tsvietáieva» y su correlato en la «Nota final» del libro, nota que explica la elaboración del poema y expone una breve biografía de la autora rusa.

En esa lectura Prado no agota sus posibilidades, sino que más bien las potencia, y busca nuevas líneas en sus siguientes libros de ensayos: *Siete maneras de decir manzana* del año 2000 y *Los nombres de Antígona* de 2001.

La estela no termina, pues en el año 2008 publica en su columna del diario *El País* de España un artículo titulado «La aventura absoluta de Marina Tsvietáieva».

Distintas formas de contar la misma experiencia, distintos géneros donde encausarla. Giordano decía:

El concepto de lectura definitiva no corresponde (...) nunca a la búsqueda del ensayo, a la búsqueda de la literatura, que recomienza incesantemente, que no tiene más límites que el infinito. Dicho de otro modo: si un ensayo de lectura es provisorio, ese no acabamiento, esa falta de conclusión, no es accesoria sino esencial: la lectura es, por definición, provisorio: lo que en una lectura se cierra, en otra, capaz de inventar lo que aquella entredice, se reabre. (224)

Creemos que esta travesía de Prado por la escritura de Tsvietáieva responde de algún modo a la pregunta de Silvio Mattoni que elegimos como epígrafe: Prado reescribe porque olvida, porque lee y relee, porque en cada nuevo olvido surge la po-



sibilidad de un nuevo abordaje. Algo de *eso* que tienen los libros se puede transmitir, en cada oportunidad, de una forma diferente.

En la «Nota final» de *Ecuador*, la poesía reunida de Benjamín Prado hasta el año 2001, encontramos una extensa autopoética, donde en un primer momento Prado da las explicaciones pertinentes al porqué de la nueva edición: la inclusión de poemas inéditos que no formaban parte de la publicación original en 1998, «que una y otra vez se habían resistido a ser acabados y ahora ya ocupan su lugar» (Prado 2015:188). A continuación, describe abiertamente una obsesión derivada de la experiencia de lectura que le han provocado las obras de las «poetas suicidas»: Sylvia Plath, Anne Sexton, Marina Tsvietáieva, Antonia Pozzi, Alejandra Pizarnik, Alfonsina Storni, entre otras. Menciona la reciente incorporación a su poesía reunida de los poemas dedicados a Storni, «Nunca he bebido en otro vaso que el del veneno», y a Pizarnik, «Lo que me dijo en sueños Alejandra Pizarnik» y aclara:

Si hay suerte, no serán los últimos, porque por aquella época yo leía incesantemente a otras autoras como ellas y tomaba notas y más notas en mis cuadernos destinadas a hacerles el homenaje que se merecen. Tarde o temprano espero conseguirlo, porque con el paso de los años y por razones que desconozco no han dejado de obsesionarme esas historias de asesinos de sí mismos con las que acabaron las vidas de estas seis poetisas fabulosas... (188)

De la siguiente cita podemos extraer algunas conclusiones interesantes. En un primer momento, la mención a la toma de notas en las lecturas de las poetisas nos recuerda a aquel «levantar la cabeza» de Roland Barthes, recuperado desde la voz guía de Giordano, quien afirma que un ensayo puede ser

un registro de las ocasiones en las que un lector, «tocado» de alguna forma por lo que lee, se ve obligado a levantar la cabeza, a apartar la vista del texto que tiene frente a sí para suspenderla en el vacío, dejando a su inteligencia y a su sensibilidad dispuestas para el encuentro con las ideas que ese texto les dio que pensar. (53)

Benjamín Prado también toca, en la cita recuperada con anterioridad, su «obsesión» desconocida por las historias de escritores suicidas. Creemos que esa obsesión responde, también a decir de Giordano, a una «razón íntima» que busca su explicación en la escritura por diferentes géneros, en una travesía literaria que indaga en el objeto perseguido a la vez que en la propia subjetividad del que lee: Prado busca responder a su obsesión por medio de la escritura. Según Giordano, el





ensayista escribe «por una razón mas “íntima” (...) para explicarse, es decir, para conjeturar e incluso inventar, los motivos de la misteriosa atracción que una obra ejerce sobre él» (54).

Siguiendo con la «Nota final» de Prado en *Ecuador*, encontramos pequeños apartados en los que se explican causas y datos puntuales para lograr una mayor comprensión de los poemas; dato interesante, puesto que estas autopoéticas operan para Prado como un medio de vinculación con su lector, a quien quiere brindarle todas las herramientas posibles para que la comprensión sea total. En el apartado *Tú qué sabrás de Marina Tsvietáieva* Prado reconstruye brevemente el contexto histórico y social de la autora; contexto de guerra, tragedias familiares y suicidio. El poema comienza recordando los años de vida de la poeta (1892–1941) para ubicarse en un cronotopo específico «La guerra entra en Moscú mientras leía a Lorca./ Estamos a finales de julio/ y hace frío/ y ella piensa en sus propios versos sobre la muerte/ de Rilke» (2015:53). Prado acompaña la experiencia de vida de la poeta desde sus ojos de lector, se ubica en el mismo espacio–tiempo para intentar comprender esa fascinación, develar el misterio de una vida terminada por mano propia, la misma mano que ha escrito la *Carta de año nuevo* por la muerte de Rilke.

Prado escribe su poema desde la conjetura, elucubrando posibles hipótesis sobre el pensar y el sentir de Tsvietáieva:

O tal vez sólo  
escucha la tormenta, oye el granizo  
que arroja diminutas calaveras de pájaro encima del tejado;  
o imagina un poema en que las bombas  
caigan al mismo tiempo  
sobre la Plaza Roja y en *Poeta en Nueva York*.  
Tal vez piensa en París (...)  
Y luego / piensa algo así:

–*Hay mañanas*

*Del color de Neruda,*  
*Hay formas de llover parecidas a Hölderlin.* (53)

En este conjeturar, ejercicio propio del escritor de ensayos, Prado suma a un tercero a la reflexión, ejercicio constante en la escritura poética de nuestro autor.<sup>3</sup> Este tú aparece «sentada en un sillón./ Me dejas/ terminar; después dices:/ —*No lo*

---

<sup>3</sup> Este tú que forma parte de las elucubraciones aparece en varios poemas y se atribuye su voz a Teresa Rosenvinge, esposa de Prado en los años de escritura de estos textos.



*has entendido./ Para ella sólo existe Mur./ Si mira/ adelante/ no hay nada/ aparte de él./ No hay sueños./ Ni poemas» (54). El consejo del tú que también elucubra posibilidades sobre lo que la poeta sintió culmina diciendo:*

*Si piensas  
contar la historia, olvídate de Lorca  
y de la torre Eiffel.  
Piensa en su miedo.  
Habla de su dolor,  
porque ésa es su historia.  
Quizás tengas razón —pienso. Y apago  
La luz. (54)*

El yo que lleva adelante la narración, luego de elucubrar otras posibilidades, sentencia:

Diez días después lo hace.  
En la radio, los soldados  
atraviesan el Dnieper.  
Es la última  
noche de agosto de mil novecientos  
cuarenta y uno.  
Pero puedo verlo:  
llueve sobre Moscú (...)  
y ella  
busca  
la  
soga  
Y el hierro de los tanques tiñe de rojo el río. (55–56)

De la elucubración al hecho: lo único que se narra con certeza es el acto de la muerte, lo único que el sujeto «puede ver» desde su experiencia de lectura y desde la búsqueda desesperada de una verdad.

Este poema es el primer intento de develar la fascinación, de buscar esa «razón íntima» que lleva del deseo de la lectura al de la escritura.

Continuamos con la aparición de Tsvietáieva en *Siete maneras de decir manzana*, donde Prado la menciona como «una de las protagonistas» (2000:11) porque,



a su entender, la poeta rusa logra lo que debe lograr todo gran poeta: resumir y trascender:

la tristeza de un bosque otoñal no se reproduce y fija sobre el papel midiendo el diámetro de los árboles, la temperatura del día o la velocidad del viento, sino transformándolo en otra cosa, en algo que sea capaz tanto de resumirlo como de trascenderlo. (21)

Nos interesa destacar particularmente la noción de «conjetura» que aparece en palabras de nuestro ensayista, puesto que la misma define no sólo su accionar en el terreno del ensayo, sino que —como vimos— también recurre a él en la lírica:

No me atrevo a decir que *Siete maneras de decir manzana ofrezca teorías*, aunque es obvio que sí pone sobre la mesa algo más que simples *opiniones*. Probablemente sería más exacta, aunque también sea más modesta, la palabra *conjeturas*, porque eso es lo que, en el fondo, son todos los intentos de fijar algo tan etéreo y cambiante como es la poesía: un empeño estéril, por fortuna, porque la poesía desaparecería, con toda seguridad, el día en que alguien lograra demostrar qué es exactamente y pudiera establecer las reglas y fórmulas que aseguraran el éxito como escritor a cualquiera que las siguiera. (14)

Es nuestro propio autor quien deduce ese carácter efímero de la poesía a la hora de definirla: es por eso que podemos entender este libro como un «ensayo autopoético» y no como un libro de teoría. Prado ensaya y se ensaya en la posibilidad de definir un poema, y recurre a las citas de autoridad para poder explicar ese vaivén entre palabra y experiencia que es la poesía.

La aparición de *Los nombres de Antígona* en el año 2001 marca una continuación de nuestro escritor en el género «ensayo», pero una ruptura en cuanto a la autopoética.

El volumen del año 2001 narra la biografía y las historias de cinco escritoras: Anna Ajmátova, Marina Tsvietáieva, Carson McCullers, María Teresa León e Isak Dinesen. «Las vidas de las protagonistas de este libro coinciden, en unos y otros aspectos, con el drama de Antígona, a veces son casi otra manera de contar la misma historia, y por eso las he identificado con ese símbolo de sufrimiento y del valor que representa» (Prado 2001:s/n).

Prado entiende este libro más como una crónica que como un ensayo, pues nos dice:



la literatura es un sistema de puentes tendidos, ventanas abiertas y vasos comunicantes, de forma que cada escritor es un sendero que te lleva hacia otro escritor, ése hacia un tercero, y así sucesivamente. *Los nombres de Antígona* es, en primer lugar, un reflejo de esa especie de animal vertebrado que forman los escritores de una época determinada y quiere ser, por extensión, una crónica de esa misma época. (s/n)

Benjamín Prado entiende el ensayo como «una prueba o un intento de formular una teoría de alguien o sobre alguien. Un ensayo no es un estudio, ni una tesis u obra crítica, y mucho menos una opinión» (2003:s/n). Esta definición, tomada de los cursos dictados por nuestro autor en San Lorenzo del Escorial en el año 2003, apoya la noción que ya se delineaba en el año 2000: el ensayo no ofrece teorías pero tampoco opiniones; la palabra más cercana que encuentra son las «conjeturas». Esas mismas conjeturas son las que nos acercan a lectura de Giordano acerca de Borges, quien afirma:

La conjetura, para nosotros, es una modalidad de la apuesta. En el acto de conjeturar, entre el azar y la necesidad, entre la invención y la regla, el sujeto que arroja, que lanza un argumento a la consideración de los otros, se expone. Juega, se juega y además, porque se priva se enunciar certezas, porque deja que lo incierto ocupe la escena, abre el juego a un lector por venir. (77)

Prado, en su intento de elaborar conjeturas, sabe que debe «adoptar un punto de vista concreto, que le permita a la vez arriesgarse y contemplar todas las caras. Lo debe abarcar todo, pero no lo puede explicar todo...» (2003:s/n). En esa imposibilidad de explicación se juega el objeto literario: la fascinación y el deseo de transmitir lo intransmisible, una experiencia personal de lectura, un encantamiento que sólo puede contagiarnos su entusiasmo.

Para finalizar el recorrido de lectura por una «obsesión» de autor, nos remitiremos al artículo que Prado publica en el Diario *El País* el 06 de septiembre del año 2008 «La aventura absoluta de Marina Tsvietáieva». El artículo está cargado de subjetivismos que manifiestan la admiración del escritor por la poeta rusa, afirmando que esta es «una de las escritoras más intensas y originales de su tiempo»: encontramos expresiones tales como «magnífica», «emocionante» «mujer admirable» «inteligencia», «lucidez» «excelente poesía». En su artículo, Prado no puede abandonar su vertiente poética: el mismo comienza así:



«Para vivir un día es necesario/ morirse muchas veces mucho», escribió Ángel González, y sin duda la poeta rusa Marina Tsvetáieva (1892–1941) se ajusta a esa idea como muy pocos escritores del siglo XX, entre ellos otras víctimas del totalitarismo como Osip Mandelstam o Anna Ajmátova, que fueron sus compañeros de viaje tanto a la hora de escalar la montaña de la fama como a la de bajar las escaleras del infierno. (2008:s/n)

En el presente artículo, Prado realiza un nuevo recuento por la vida de la poeta, mencionando aquellos sucesos que la convierten en un mito y aquellas palabras que la inmortalizan como una de las mejores poetas rusas del siglo XX, pero el eje central es la publicación de tres libros suyos, traducidos finalmente al español.

El recorrido de lectura buscó mostrar cómo Benjamin Prado en su rol de lector se sintió movido al deseo de la escritura para poner en palabras aquellas «obsesiones» y, a la vez, transmitir las a nosotros, quienes como futuros lectores somos portadores de una llave que puede abrir infinitas puertas, infinitos mundos.

La lectura engendra la escritura, y la escritura vuelve a engendrar la lectura en un movimiento cíclico que, esperamos, nunca encuentre su fin.

## Bibliografía

### Sobre el autor

- Prado, Benjamín** (2000). *Siete maneras de decir manzana*. Madrid: Visor.
- . (2001). «Prólogo». *Los nombres de Antígona*. Consultado el 1 de abril de 2016 en <http://benjaminprado.blogspot.com.ar/2012/03/los-nombres-de-antigona-el-prologo.html>
- . (2008). «La aventura absoluta de Marina Tsvietáieva». Hemeroteca Digital del Diario *El País*. Consultado el 1 de abril de 2016 en [http://elpais.com/diario/2008/09/06/babelia/1220658612\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/09/06/babelia/1220658612_850215.html)
- . (2015). *Ecuador. Poesía 1986–2001 y otros poemas. Cuarta edición, nuevamente ampliada*. Madrid: Hiperión.
- Ruiz, Ma. Julia** (2012). «Y tú qué sabrás de Benjamín Prado. Una introducción a su propuesta poética». *Actas del VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*. Consultado el 1 de abril de 2016 en <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso/actas-2012/Ruiz-%20Maria%20Julia.pdf>



- . (2013). «Diálogos secretos. Intimismo y publicidad en la poesía de Luis García Montero y Benjamín Prado». *Revista Lindes. Estudios sociales del arte y la cultura*. Consultado el 1 de abril de 2016 en [http://revistalindes.com.ar/contenido/numero7/nro7\\_art\\_ruiz.pdf](http://revistalindes.com.ar/contenido/numero7/nro7_art_ruiz.pdf)
- . (2014). «Jugar a ser personaje. Auto(r)ficción y proyecto narrativo en *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* de Benjamín Prado». *Actas del III Coloquio Internacional Escrituras del yo*. Consultado el 1 de abril de 2016 en [http://www.celarg.org/int/arch\\_coloquios/ruizmajulia\\_edy2014.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_coloquios/ruizmajulia_edy2014.pdf)

### Sobre autopoética

- Casas, Arturo** (1999). «La función autopoética y el problema de la productividad histórica», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, editores. *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975–1999)*. Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica, teatral y nuevas tecnologías de la UNED. Madrid: Visor.
- Lucifora, María Clara** (2012). «Las autopoéticas como espacio de construcción de la figura autorial». *Letras jóvenes*. Actas de las Jornadas Internas de Investigadores en Formación del Departamento de Letras. Consultado el 1 de abril de 2016 disponible en <http://fh.mdp.edu.ar/encuentros/index.php/jiefdl/JIF2012/paper/viewFile/53/43>
- . (2015). «Las autopoéticas como máscaras». *Recial*, Revista del CIFFYH. Consultado el 1 de abril de 2016 en <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/11899/12245>
- Rubio Montaner, Pilar** (1990). «Sobre la necesaria integración de las poéticas de autor en la Teoría de la Literatura». *Dialnet*. Consultado el 1 de abril de 2016 en [dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=136145](http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=136145)
- Ruiz, María Julia** (2013). «Los nuevos espacios de inscripción del yo. Una propuesta autopoética en Benjamín Prado». *Actas del III Congreso Internacional Cuestiones Críticas*. Rosario. Consultado el 1 de abril de 2016 en [http://www.celarg.org/int/arch\\_publici/ru\\_z\\_juliacc.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_publici/ru_z_juliacc.pdf)
- . (2013). «El (los) principio (s) de la escritura. Espacios de inscripción del yo en la obra de Benjamín Prado». *Actas del Primer Coloquio de Avances de Investigación del CEDINTEL*. Santa Fe. Consultado el 1 de abril de 2016 en [http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/publicaciones/CEDINTEL\\_coloquio\\_final.pdf](http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/publicaciones/CEDINTEL_coloquio_final.pdf)



- . (2014). «Una opinión desde adentro. El ejercicio autopoético en *Pura Lógica* de Benjamín Prado». *Actas del II Coloquio de avances de investigación del CEDINTEL*. Santa Fe. Consultado el 1 de abril de 2016 en [http://www.fhuc.unl.edu.ar/centros/cedintel/coloquio\\_cedintel.pdf](http://www.fhuc.unl.edu.ar/centros/cedintel/coloquio_cedintel.pdf)
- Zonana, Víctor Gustavo** (2007). «Introducción». *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950) Tomo I*. Buenos Aires: Corregidor.
- . (2010). «Sobre la poética como conciencia literaria (apuntes en forma de prólogo)». *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950) Tomo II*. Buenos Aires: Corregidor.

### Sobre ensayo

- Giordano, Alberto** (2005). *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- González, Horacio** (2003). «El ensayo como lectura de curación». *Escritos en carbonilla: figuraciones, destintos, retratos*. Buenos Aires: Colihue. Consultado el 1 de abril de 2016 en [https://books.google.com.ar/books?id=QcC4mbnIgoOC&pg=PA131&lpq=PA131&dq=el+ensayo+como+lectura+de+curacion&source=bl&ots=05rBuxd2gx&sig=jqG-MfcBj-lX1a2\\_TGGD7iVYO48&hl=es-419&sa=X&sqi=2&ved=0ahUKEwi\\_2Iuaoe7LAhVIh5AKHd67AvEQ6AEIITAB#v=onepage&q=el%20ensayo%20como%20lectura%20de%20curacion&f=false](https://books.google.com.ar/books?id=QcC4mbnIgoOC&pg=PA131&lpq=PA131&dq=el+ensayo+como+lectura+de+curacion&source=bl&ots=05rBuxd2gx&sig=jqG-MfcBj-lX1a2_TGGD7iVYO48&hl=es-419&sa=X&sqi=2&ved=0ahUKEwi_2Iuaoe7LAhVIh5AKHd67AvEQ6AEIITAB#v=onepage&q=el%20ensayo%20como%20lectura%20de%20curacion&f=false)
- Mattoni, Silvio** (2001). «Montaigne: el sujeto del ensayo» en *Nombres. Revista de filosofía*. Consultado el 1 de abril de 2016 en <http://www.revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2282/1223>
- . (2006). «Reseña Alberto Giordano. Modos del ensayo. De Borges a Piglia». *Orbis Tertius* XI, 12. Consultado el 1 de abril de 2016 en [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.422/pr.422.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.422/pr.422.pdf)
- Panesi, Jorge** (2007). «Escenas institucionales. Sobre *Modos del ensayo* de Alberto Giordano». *Boletín 13/14* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (diciembre 2007 / abril 2008) Universidad de Buenos Aires. Consultado el 1 de abril de 2016 en [http://www.celarg.org/int/arch\\_publici/panesi\\_13\\_14.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_publici/panesi_13_14.pdf)
- Prado, Benjamín** (2003). «Notas». Curso de verano *Cómo se escribe un ensayo* dictado en la universidad de San Lorenzo del Escorial en agosto de 2003. Consultado el 1 de abril de 2016 en <http://www.papelenblanco.com/ensayo/como-se-escribe-un-ensayo-segun-benjamin-prado>



**Starovinski, Jean** (1998). «¿Es posible definir el ensayo?». *Cuadernos Hispanoamericanos* 575. Consultado el 1 de abril de 2016 en <https://cursodeensayohispanoamericano.files.wordpress.com/2015/08/starobinsk-y-es-posible-definir-el-ensayo.pdf>





# La teoría literaria latinoamericana en las aulas de la universidad argentina. Formaciones, deslindes y desplazamientos

SILVANA SANTUCCI

Universidad Nacional de Córdoba – CONICET

silvanasantucci@gmail.com

## Resumen

Este trabajo presenta una primera formulación de nuestro plan de investigación posdoctoral, dedicado reconstruir un mapa de las teorías críticas, los textos literarios y las perspectivas sobre la literatura latinoamericana *efectivamente* enseñadas en la universidad argentina, a fin de identificar el modo en que su estatuto fue reconfigurándose, dando lugar al surgimiento de una «teoría literaria latinoamericana», durante los primeros seis años (1984–1989) de la «posdictadura» (cf. Gerbaudo 2011b, Feierstein 2011). La exploración, sistematización y análisis propuesto tomará el caso de tres universidades públicas argentinas: Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata y Universidad Nacional de Tucumán. Este proyecto, que aspira a radicarse en Cedintel–UNL, se encuentra en etapa de diseño y delimitación, inscribiéndose como una línea de investigación individual en el marco de dos proyectos de investigación de los que participamos. El primero, el CAI+D 2012 dirigido por Analía Gerbaudo, que analiza la intervención docente en la formación universitaria y no universitaria de los profesores en Letras. El segundo, el proyecto INTERCO SSH (EHESS/CNRS) dirigido por Gisèle Sapiro, que estudia los procesos de *institucionalización e internacionalización* de las Ciencias Sociales y Humanas entre 1945 y 2010 en diversos países (Gustavo Sorá, coordinador argentino general y Gerbaudo del área «Letras»).

*Palabras clave:* Teoría literaria latinoamericana / institucionalización / aulas de literatura / universidad argentina



## Presentación general de la propuesta

Este proyecto se desprende de los resultados parciales de dos investigaciones previas, centradas en el pensamiento teórico latinoamericano, que tomaron el caso de Severo Sarduy como objeto de análisis: nuestra Tesina de Licenciatura (Universidad Nacional del Litoral, 2010) y nuestra Tesis Doctoral (Universidad Nacional de Córdoba, entregada el 28/4/2016) y realizada mediante una Beca Tipo I y extensión a Beca Interna de CONICET (2012–2017). Al mismo tiempo, este trabajo se enmarca en dos investigaciones paralelas de las que participamos. En primer lugar, el proyecto «Canon, teorías e intervenciones de los *críticos–profesores* en la universidad argentina de la posdictadura (1984–1986)», Proyecto CAI+D-UNL 2012–2014 dirigido por Analía Gerbaudo; y en segundo lugar, el proyecto INTERCO–SHH (*International Cooperation in the Social Sciences and Humanities: Comparative Socio-Historical Perspectives and Future Possibilities* 2013/2016) dirigido por Gisèle Sapiro (EHESS, CNRS), cuya área de Letras está coordinada, en Argentina, por Analía Gerbaudo y la coordinación general está a cargo de Gustavo Sorá. Este proyecto —realizado sólo en su etapa inicial— describió, analizó y contrastó los procesos de institucionalización de las Ciencias Sociales y Humanas (Sociología, Psicología, Filosofía, Economía, Letras —Lingüística, Literatura, Semiótica—, Antropología y Ciencias Políticas) en Argentina, Brasil, Francia, Italia, Reino Unido, Austria, Holanda, Hungría y Estados Unidos, en el período 1945 y 2010.

En este marco, el propósito de nuestra investigación inserta una línea individual que proyecta el análisis sobre un interés específico: reconstruir un mapa de las teorías críticas, los textos literarios y las perspectivas sobre la literatura latinoamericana *efectivamente* enseñadas en la universidad argentina, a fin de identificar el modo en que su estatuto fue reconfigurándose, dando lugar al surgimiento de una «teoría literaria latinoamericana», durante los primeros seis años (1984–1989) del período denominado como «posdictadura» (cf. Gerbaudo, 2011b, Feierstein 2011).

Basada en ello la presente investigación traza dos objetivos generales, a saber: a) Contribuir al conocimiento del estado de enseñanza del subcampo de la literatura latinoamericana en la universidad argentina, durante los primeros años de la posdictadura (1984–1989); b) definir el modo en que dicho objeto adquirió estatuto de Teoría Literaria.

A partir de los mismos, definimos los siguientes *objetivos específicos*: 1) relevar en tres universidades públicas argentinas, la Universidad de Buenos Aires (UBA), la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y la Universidad Nacional de Tucumán (UNT), diversos materiales utilizados y/o elaborados para la enseñanza de literatu-



ra latinoamericana entre 1984 y 1989 durante el primer período de la posdictadura; 2) sistematizar el estado de enseñanza —grados de institucionalización, disputas teóricas, tensiones y resistencias— del subcampo literario latinoamericano posdictatorial partiendo de tres categorías claves para su formalización: las formaciones, los deslindes y los desplazamientos; 3) analizar las operaciones de lectura desplegadas en clase, importación de teorías y producción escrita de agentes clave para la consolidación y rearmado del campo en el período recortado, en cada una de las universidades seleccionadas; y 4) reconstruir las principales problematizaciones teóricas que exponen los datos y materiales relevados.

### Estado de la cuestión

Corresponde destacar que la denominación de «latinoamericana» utilizado para impartir la enseñanza de un conjunto de textos en lengua española, pertenecientes a escritores de países fundamentalmente caribeños y sudamericanos fue utilizado por primera vez en la Universidad de Buenos Aires, durante casi todo 1973, por Noé Jitrik y su por entonces Jefa de Trabajos Prácticos, Josefina Ludmer, a diferencia de la Universidad de Tucumán que desde inicios de la década del 70, utilizó esta denominación (cf. Perilli 2015). Este período conocido como la universidad «del mito» (Puiggrós:75) o la «universidad montonera» —momento en que la UBA adoptó el nombre de *Universidad Nacional y Popular de Buenos Aires*— se inició en junio de 1973 y puso en marcha una reforma pedagógica que, si bien «no tuvo un carácter espectacular» «ni había nacido por generación espontánea», constituyó la expresión «más actualizada de propuestas y experiencias reformistas incluso de sectores humanistas avanzados» (Puiggrós:76–77). Así, el análisis de Puiggrós —que evita «caer en repentinas acusaciones o inesperados elogios» (75)— constituye hoy una de las primeras revisiones de la institucionalización de UBA durante el 73 y el primero realizado desde el espectro de la *posdictadura*, en 1987.

De esta manera, el primer tramo de la de enseñanza de una «literatura latinoamericana» estaría marcado por un *desplazamiento* temporal que ingresaría al período recortado en nuestro plan de trabajo y cuya caducidad se fecha el 17 de septiembre de 1974 (Izaguirre:289–290), cuando se designa a Alberto Ottalagano, como rector interventor de UBA, quien, en palabras de Ludmer, dio inicio a la gran «purga» docente de esos años. En Buenos Aires, además, el término «Literatura latinoamericana» no se constituyó como título de una asignatura sino hasta el primer cuatrimestre de 1986, a partir del programa diseñado por el Dr. David Lag-



manovich, donde el término se alterna con el de «Literatura hispanoamericana».<sup>1</sup> El posterior retorno de este docente a su universidad de origen, la UNT, constituye otro de los aspectos que motiva la aprehensión de la misma como caso de análisis, así como UBA y UNLP, son recuperadas por su carácter *central*. Siguiendo a Derrida (280) pero también a Nelly Richard (2), entendemos que *un centro* no se configura como tal exclusivamente de acuerdo con su capacidad concentracionaria de recursos y medios e, incluso, tampoco porque posea el monopolio de la distribución económica. Por el contrario, una propiedad que le hace falta para poder ejercer como tal es poseer una *facultad simbólica* o «investiduras de autoridad» —apunta Richard— «que lo habiliten para operar como función» (6). De esta manera, un centro debe ser capaz de asegurarse la capacidad de ejercer el poder de representación «regulando la estructura de homologación de su valor, en base a un código impuesto»: puede controlar los medios discursivos, la convertibilidad y traductibilidad de los signos, sosteniendo el poder «que subordina el objeto de saber a una economía conceptual declarada superior» (6). Por lo tanto, iniciar esta línea de estudio tomando como caso la UBA y la UNLP permitiría, en principio, poner en juego las potencias —y potencialidades— de estas variables. A la vez posibilitaría establecer, en trabajos posteriores, una comparación entre los estados de enseñanza del «campo latinoamericano»<sup>2</sup> en las universidades del centro y en otras universidades argentinas.

Por otra parte, los criterios para acotar nuestro plan de trabajo los primeros seis años de la posdictadura —arco que avanza en la historia política argentina entre 1983 y 2003— parten (y revisan) de resultados parciales de investigación de la directora de este proyecto<sup>3</sup> y responden, también, a la dimensión teórica y categorial

---

<sup>1</sup> Por ejemplo, el título del programa de UBA del año 1986 es «Literatura latinoamericana I» pero el tema del programa es «Literatura *Hispanoamericana* de los siglos XVIII y XIX» —cf. Programa Literatura latinoamericana I, UBA, Primer Cuatrimestre de 1986, Prof. David Lagmanovich—. Entre 1983 y 1984 estas cátedras fueron dictadas (y sus programas firmados) por Antonio E. Serrano Redonnet (Literatura Hispano I, 1983), David Lagmanovich (Literatura Hispano I, 1984) y Fernando Rosemberg (Literatura Hispano II, 1984). Se observa mucha «distancia» entre los temas, períodos y bibliografías apuntadas en cada caso. El interés general de 1983 puede nuclearse bajo la necesidad de ofrecer «un panorama de la cultura y de las letras Hispanoamericana durante el siglo XVIII y XIX» y comprende ejes que abarcan desde «El proceso de aculturación en el plano literario», «el español, idioma de los conquistadores», «Afroamericanismo» hasta «La iglesia y la cultura» y «el periodismo y su acción político-cultural» (Serrano Redonnet).

<sup>2</sup> Cuando se usa el término «campo» se siguen tanto las formulaciones de Pierre Bourdieu (cf. Bourdieu 1979a, 1979b, 1992, 1997a) como los reajustes del término (cf. Altamirano 1983, 2001, 2005, 2010; Montaldo 2010, 2013, 2014; Gerbaudo 2015c).

<sup>3</sup> A. Gerbaudo distingue cuatro grandes momentos como configuradores del espectro posdictatorial: A) la «primavera alfonsinista» cuya trabazón simbólica de ciudadanía «justa» y «participativa» se encarnó en el Juicio a las Juntas; B) la «desilusión» provocada por las leyes de *Punto Final* (1986) y de *Obediencia*



que con la que nos proponemos sistematizarlo: la noción de «relato». La misma combina factores políticos y económicos que atraviesan la trama socio-cultural de nuestro país, así como traspone el eje problemático que nos proponemos indagar.

Entendemos que la noción de «relato» comporta —todavía— una clave central para reconstruir los alcances y límites del estatuto teórico de los estudios literarios, ya que permite una revisión epistemológica de la dimensión política y figurativa del «campo literario latinoamericano». En consecuencia, siguiendo a Roland Barthes (1966, 1974), pero también a Leonor Arfuch, Tzvetan Todorov, Severo Sarduy (1999a, 1999b) y Lezama Lima (1968) —quien lo emparenta con la poesía—: un «relato» no remite estrictamente a una disposición de acontecimientos históricos o ficcionales organizados de una manera secuencial, sino que constituye una *forma* que permite comprender el carácter temporal y ahistórico de la experiencia humana. A la vez, todo relato traza con la experiencia una correlación que no es puramente accidental o mimética (dado que exterioriza un registro de acción), sino que emerge como una «necesidad transcultural» (Barthes 1966:4) de los sujetos.<sup>4</sup> Desde esta perspectiva, excede «la buena o mala literatura» (Barthes 1966:5) para pasar a integrarse como una «forma cultural» (cfr. Foucault, Rancière) de estructuración de la vida (Sarduy 1993): una «supervivencia» para J. Derrida, (2004) o una «archivada» para J. L. Nancy.

Raúl Antelo (2008), por su parte, es quien repone la tensión característica del pensamiento teórico latinoamericano en la década de 1980 y la describe como una instancia dominada por dos perspectivas teóricas iniciadas diez años antes. La pri-

---

*Debida* (1987); C) la emergencia de una «nueva discursividad sobre el horror» surgida frente a la clausura de los juicios a represores. En este último, identifica diversas intervenciones discursivas que impactan en la esfera pública: c.1) la publicación de las confesiones de A. Scilingo (1995); c.2) la pretendida «autocrítica» de Martín Balza (1995); c.3) la formación de la agrupación HIJOS (1995 y 1996); c.4) la publicación de *Villa* de Luis Gusmán y *El fin de la historia* de Liliana Heker; c.5) el «colapso» de diciembre 2001 y la ruptura de pactos y de contratos institucionales; D) el año 2003 como el del retorno de las «polémicas» con la presentación y aprobación de la nulidad de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, entre otros (cfr. Gerbuado 2011b, 2014, 2016.)

<sup>4</sup> *Transculturación*: categoría que Ángel Rama (1982) retoma del antropólogo cubano Fernando Ortiz (1935) y refiere una concepción dinámica de los intercambios y transformaciones culturales. Según Ortiz: «En las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, éste no consiste solamente en adquirir una cultura distinta, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente» (1935 [1983:90]). Asimismo, la noción tiene una larga tradición intelectual en los estudios culturales de y sobre América Latina, configurando un sistema inabarcable. Sin embargo, retomamos aquí la línea de estudios que enfocan la *transculturación* como proceso del pensamiento latinoamericano vinculado a la reflexión artística y estética delimitadores de una «trama barroca», cfr. Cornejo Polar 1996, 1998; Hulme 1996; Chiampi 2000; Pantín Guerra 2007; Perilli 2009; Bernabé 2010; Bertón 2010; Salto 2010; Antelo 2010, 2015, 2016; Iriarte 2009, 2010, 2012a, 2012b, 2016; Santucci 2010-tesina, 2016-tesis).



mera, a la que define como *sincronía*, consideraba a «lo latinoamericano» como perteneciente, en su conjunto, a una misma época: la de lo moderno (retoma como ejemplo los desarrollos de Cándido). La segunda, es la corriente de la *sintopía*. América Latina aparece entonces como un espacio cultural ya no separado por diversas lenguas nacionales, como ocurría en el período colonial, sino como una construcción cultural, heterogénea, aunque uniforme en su orientación (focaliza allí en la producción Ángel Rama). Entendemos que la propuesta de Antelo (2008a y b, 2009, 2010, 2012, 2015) inaugura una tercera postura que cuestiona toda postulación unitaria de «lo latinoamericano», para pasar a asumirlo como una «invención utópica» cuyo origen común constituye un rasgo propio y por-venir del campo. A su vez, esta ampliación imaginaria del espacio Latinoamericano encuentra su antecedente en la propuesta inaugural del mexicano Alfonso Reyes —quien asume a la ficción como núcleo ontológico de la literatura y sus estudios— y propone a la noción de «deslinde» como clave para la conformación de una «teoría literaria latinoamericana». Su segundo antecedente es la lectura de América Latina como un «espacio gnóstico americano» (Lezama Lima 1968, 1972).

En este proyecto, la noción de «formación» y «formaciones» cobra relevancia al referir respectivamente, los momentos en que un proceso histórico-literario se institucionaliza y da cuerpo a un sistema (Candido:15)<sup>5</sup> y a las relaciones variables en las que los productores culturales se organizan o han sido organizados (Williams:60). «Deslinde» (Reyes, Libertella, Antelo 2008a) es recuperada por Héctor Libertella en un seminario de grado que dicta en UBA en 1984, y titula: «La crítica Literaria en Hispanoamérica». Allí, Alfonso Reyes, Cintio Vitier, Ana María Barrenechea, Roberto Fernández Retamar, Fernández Moreno, Walter Mignolo, Silvia Molloy, Ángel Rama, Margo Glantz, José Lezama Lima, Josefina Ludmer, Noé Jitrik, Antonio Portuondo, Severo Sarduy, Roberto González Echeverría, Costa Lima y Enrique Lihn se articulan en una reflexión organizada por el docente, que atañe al modo en que «la crítica de la crítica» organiza «cambios» sobre «la noción de literatura» (Libertella). Así, para 1984, observamos el inicio de un trabajo con nociones «expandidas» (Krauss:59–73) tanto del objeto «literatura latinoamericana» como de la «teoría y la crítica», que corresponde explorar. La figura de los «despla-

---

<sup>5</sup> Cabe recordar que su noción de «sistema» de Candido, nada o poco tiene que ver con la propuesta de los formalistas rusos. En la versión brasileña, el sistema es «exterior» a la obra y se vincula a la tríada autor, obra público que, en la perspectiva de Candido, compone las esferas que ponen a funcionar a la literatura. Recién cuando un texto reúne estas condiciones es cuando construye su *tradición*. No obstante, corresponde destacar que asumir esta perspectiva supone cierto sentido «jerarquizador». Es este aspecto el que menos nos interesa de la propuesta de Candido y el que no nos proponemos reproducir. Al respecto de la discusión, cf. Antelo 2008a.



zamientos» supone a la literatura latinoamericana en *des-obra* (Blanchot 1990), es decir, como un proceso de escritura en apertura, siempre por hacerse (Antelo 2008b, 2010).<sup>6</sup>

Por otro lado, se impone destacar que no hemos constatado la existencia de estudios sistemáticos sobre esta problemática específica en nuestro país. Sin embargo, es posible identificar trabajos de «exhumación» (cf. Derrida 1989, Gerbaudo 2015) y posterior «puesta en archivo» de materiales de enseñanza. En el caso de UBA, la *Revista Ex Libris* (en sus volúmenes de 2012, 2013 y 2014) dispuso una sección «enseñanza» dedicada a la recuperación y análisis de estos materiales. También se retoman sintéticamente algunas de estas cuestiones en un congreso realizado en la misma institución (cf. Funes).

En consecuencia, entendemos que llevar adelante esta investigación se vuelve necesario, ya que proyecta para el campo de los estudios literarios latinoamericanos un sentido teórico-crítico aún sin explorar. Además, aspira a revertir la ausencia de una historia de los problemas de definición teórica del campo, que permita comprenderlo «en clave de sus propias prerrogativas» (Sarduy 1989), es decir, en clave de sus procesos.

## Metodología y Actividades

Las actividades demandadas por este proyecto exigen la combinación de diferentes metodologías con predominancia de los trabajos cualitativos y exploratorios. Una reconstrucción exhaustiva de las formaciones y transformaciones intervinientes en los avatares de la «literatura latinoamericana» y su estatuto teórico, demandan contrastar las apuestas didácticas y sus correlaciones —de cercanía, de «distancia» (Rancière:5)— con las emergencias sociohistóricas dominantes en el período

---

<sup>6</sup> Aludimos a una perspectiva inoperante de trabajo con los textos literarios. La misma se presenta diferenciada, e incluso diferida, *desplazada*, con relación a la obra: «La des-obra nos exige una ética de lectura que va más allá de la interpretación. Es la estrategia del comentario» (Antelo 2008a:3). Por otra parte la propuesta de Blanchot en *El espacio Literario* (1955) entiende a la posición de la obra como desplazamiento infinito: «El escritor nunca sabe si la obra está hecha. Recomienda o destruye en un libro lo que terminó en otro (...) que la obra sea infinita quiere decir (para él) que el artista, es incapaz de ponerle fin, es capaz, sin embargo, de hacer de ella un trabajo sin fin que, al no concluir, desarrolla el dominio del espíritu, expresa ese dominio, y lo expresa desarrollándolo bajo forma de poder. En un momento dado, las circunstancias, es decir, la historia, abala la apariencia del editor, las exigencias financieras y las tareas sociales, imponen ese fin que falta, liberado por un desenlace forzado, continúa lo inconcluso en otra parte. (...) Sin embargo, la obra —la obra de arte, la obra literaria— no es ni acabada ni inconclusa: es. Lo único que dice es eso: que es. Y nada más. Fuera de eso no es nada» (17–18).



en el que surgen. Por lo tanto, para su historización privilegiamos una metodología interpretativa sostenida en la lectura y análisis de textos siguiendo las derivas metodológicas que los conceptos centrales aquí articulados exigen, a saber: «formación/formaciones» (Candido:15, Williams:60); «Deslinde» (Reyes, Libertella, Antelo 2008a); «desplazamientos» (Antelo 2008b, 2010); «relato» (Barthes (1966, 1974; Arfuch, Todorov), Sarduy 1993, 1999a y b; Lezama Lima 1968, etc.); «campo/sub campo» (cf. Bourdieu 1979a, 1979b, 1992, 1997a), y los reajustes del término (cf. Altamirano 1983, 2001, 2005, 2010; Montaldo 2010, 2013, 2014; Gerbaudo 2015c). «agentes del campo» (cf. Bourdieu 1997a, 1997b, 1987, entre otras); «aula de lengua y literatura» (Gerbaudo 2011b); «posdictadura» (Gerbaudo 2011, Feierstein). A los mismos, cabe agregar los de «operaciones» (Panesi) y «protocolos» (Derrida 1998, Panesi) para el análisis de las «aulas de literatura» y la producción escrita de los agentes clave del período recortado.

Asimismo, se ha considerado la realización de una secuencia de actividades diagramada en dos trienios (1984–1986 y 1987–1989) con una duración semestral. La misma puede esquematizarse de la siguiente manera: a) búsqueda y recolección en repositorios nacionales de materiales vinculados tanto al estado de la cuestión, como a la reconstrucción archivística de las *aulas* (Gerbaudo 2011) en las universidades seleccionadas (programas de cátedra, apuntes de estudiantes, grabaciones de clases del período, fuentes orales, testimonios de alumnos, entrevistas a «agentes del campo» —cf. Bourdieu 1997a, 1997b, 1987—, entre otras); b) relevamiento y análisis de los materiales recolectados desde las preguntas centrales de la investigación; c) construcción de síntesis parciales sobre el estatuto de la teoría literaria; y d) reajuste de las hipótesis iniciales.

Asimismo, en virtud de las actividades mencionadas se ha diseñado el siguiente cronograma:

*Primera etapa:* UBA (trienio 1984–1986). Actividades a cumplimentar: a–b–c–d. Duración: 6 meses; *Segunda etapa:* UBA (trienio 1987–1989) y UNLP (trienio 1984–1986). Actividades a cumplimentar: a–b–c–d. Duración: 6 meses; *Tercera Etapa:* UNLP (trienio 1987–1989) y UNT (1984–1986) Actividades a cumplimentar: a–b–c–d. Duración: 6 meses; y *Cuarta Etapa:* UNT (trienio 1987–1989). Actividades a cumplimentar: a–b–c–d. Duración: 6 meses. Además, a los efectos de chequear y difundir las síntesis parciales, se privilegiará la escritura de trabajos a enviar a revistas específicas.

Finalmente, en términos de la factibilidad del proyecto, creemos necesario destacar que la directora propuesta desarrolla investigaciones directamente ligadas al tema recortado y el co–director del mismo, el Dr. Silvio Mattoni, dirigió nuestras





indagaciones teóricas previas en el Doctorado. El lugar de trabajo donde aspiramos radicarlo, el Centro de Investigaciones Teórico–literarias (CEDINTEL), FHUC, UNL, ha sido diseñado para promover, difundir e internacionalizar los resultados de las investigaciones del área por la directora propuesta para este proyecto. Publica una revista específica del campo con referato internacional (*El taco en la brea*), organiza *workshops* para la discusión de los resultados de la investigación con invitados de diversas universidades nacionales y del extranjero, cuenta con una biblioteca específica, computadoras con acceso a Internet, biblioteca digital y redes internacionales que permiten ampliar no sólo la circulación de resultados, sino también, financiar parcialmente tramos de los trabajos de investigación (cf. Memorias 2013, 2014; <http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/centros/cedintel.pdf>).

## Bibliografía

- Antelo, Raúl** (1998). «A ficção pós-significante». Museu/arquivo da poesia manuscrita.
- . (2008a). *Crítica Acéfala*. Buenos Aires: Grumo.
- . (2008b). «Lindes, limites, limiaries». *La literatura y sus lindes en América Latina*. Agencia Nacional de Promoción Científica. Santa Fe: Centro de Publicaciones de la UNL.
- . (2009). «Pos autonomía: pasajes». *Pasajes. Revista de pensamiento contemporáneo* 28, 11–20.
- . (2010). «Genealogía del mimetismo: Estudios Culturales y negatividad», en Mabel Moraña, editora. *Nuevas perspectivas de/sobre América Latina. El desafío de los estudios culturales*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 373–386.
- . (2010) «La salvación según Lezama». *Boca de sapo* 6.
- . (2011a). «El realismo y su sombra», en Miguel Caballero Vázquez, Luz Rodríguez Carranza, Christina Soto van der Plas, editoras. *Imágenes y Realismos en América Latina* [en línea]. Simposio Internacional, Leiden. Consultado el 4 de mayo de 2016 <http://imagenesyrealismosleiden.wordpress.com>
- . (2011b). «La emergencia contingente». *Boletín* 16 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- . (2012). «Seminario Archifilologías latinoamericanas. La modernidad como escena del crimen». Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Archivo Posgrado.
- . (2014). «Crítica genética: non in tempore, sed cum tempore». *El Taco en la Brea* 1.



- . (2015a). *Archifilologías Latinoamericana. Lecturas tras el agotamiento*. Villa María (Córdoba): Eduvim.
- . (2015b). «Roland Barthes y el método rapsódico». Conferencia apertura Homenaje a Roland Barthes, a cien años de su nacimiento. UNTREF. En prensa.
- Arfuch, Leonor** (2004). «El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea». *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* 190, vol. XLVI, 232–238.
- Barthes, Roland** (1966). *Introducción al análisis estructural de los relatos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Bernabé, Mónica** (2012). «Las fronteras vacilantes del relato antillano. Para una teoría de la transculturación», en Graciela Salto, editora. *Ínsulas y poéticas. Figuras Literarias en el Caribe*. Buenos Aires: Biblos.
- Berton, Sonia** (2010). «La construcción de la subjetividad en la narrativa de Severo Sarduy». Tesis doctoral. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Blanchot, Maurice** (1955). *El espacio Literario*. París: Gallimard, 1987. Traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis.
- . (1978). *La Escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila.
- . (1994). *Paso no más allá*. Barcelona: Paidós. Traducido por Cristina de Peretti.
- Candido, Antonio** (1959). *Formação da Literatura Brasileira. Momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- Cornejo Polar, Antonio** (1998). «Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas». *Revista de crítica literaria latinoamericana* 47, 7–11.
- . (1996). «Mestizaje, Transculturación, Heterogeneidad». *Revista de crítica literaria latinoamericana* 47, 54–56.
- Chiampi, Irlemar** (1994). «La literatura neobarroca antela crisis de lo moderno». *Revista Criterios* [en línea]. La Habana. Consultado el 5 de mayo de 2016 en <http://www.criterios.es/pdf/chiampiliteraturaneobarroca.pdf>
- . (2000). *Barroco y modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Derrida, Jacques** (1967). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Antrophos/del Hombre, 1989. Traducción de Patricio Peñalver.
- . (1980). *La ley del Género*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Traducción de Jorge Panesi para la cátedra Teoría y análisis.
- . (1989). «Biodegradables: Seven Diary Fragments». *Critical Inquiry* 15 (4), 812–873. Traducción de Peggy Kamuf.
- . (1995). *Mal d'Archive. Une impression freudienne*. París: Galilée. Traducción de Paco Vidarte.



- . (1998a). «La différence». *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra. Traducción Carmen González Marín.
- . (1998b). *Aporías. Morir-esperarse (en) los «límites de la verdad»*. Barcelona: Paidós. Traducción de Cristina de Peretti.
- . (1998c). *De la gramatología*. México: Siglo XXI. Traducción de Oscar Del Barco y Cristina de Peretti.
- . (2001). «A corazón abierto». *iPalabra! Instantáneas filosóficas*. Madrid: Trotta, 13–48. Traducción de Cristina de Peretti y Paco Vidarte.
- . (2004, 19 de agosto). «Estoy en guerra contra mí mismo». Entrevista realizada por Jean Birnbaum. *Le Monde*. Traducción: Simón Royo. Corregida por Horacio Potel. Edición digital: Derrida en castellano [en línea]. Consultado el 4 de mayo de 2016 en <http://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/lemonde.htm>
- . (2013). «Archivo y borrador» (Mesa redonda 17 de junio, 1995 con Daniel Ferrer, Michel Contat, Jean-Michel Rabaté, Louis Hay), en Graciela Goldchluck y Mónica Pené, compiladoras. *Palabras de Archivo*. Santa Fe: Publicaciones UNL/CRLA, 205. Traducción de Analía Gerbaudo y Anabella Viollaz.
- Foucault, Michel** (1981). «De la amistad como modo de vida (Entrevista a Michel Foucault)». Entrevista. *Gai Pied* 25.
- Funes, Leonardo** (2009). «Teoría literaria: una primavera interrumpida en los años setenta». *Actas de las Primeras Jornadas de Historia de la Crítica en la Argentina*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 79–84.
- Gerbaudo, Analía** (2006). *Derrida y la construcción de un nuevo canon crítico para las obras literarias*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba/Universitas/Santiago Editor.
- . (2011 a). Proyecto CAI+D 2011. «Las teorías en la formación del profesor en letras en la Argentina de la posdictadura (1984-2003)». Diseño plan FHUC–UNL.
- . (2013a). «Funciones y sentidos de la Teoría literaria. Una conversación entre Josefina Ludmer y Walter Mignolo». *Badebec*, 155–183.
- . (2013b). «Archivos, literatura y políticas de exhumación», en Graciela Goldchluck y Mónica Pené, compiladoras. *Palabras de Archivo*. Santa Fe: Publicaciones UNL/CRLA.
- . (2015). *L'institutionnalisation des études littéraires dans l'université argentine (1945–2010)*. París: EHESS.
- . (2016). *Políticas de exhumación. Las clases de los críticos en la universidad argentina de la posdictadura: 1984–1986*. Santa Fe/Los Polvorines: UNL/UNGS.
- Hulme, Peter** (1996). «La teoría poscolonial y la representación de la cultura en las Américas». *Revista de la Casa de las Américas* 202, 996:3–8.



- Izaguirre, Inés** (2011). «La Universidad y el Estado terrorista. La Misión Ivanishevich». *Conflicto Social* 5.
- Krauss, Rosalind** (1985). «La escultura en el campo expandido», en Hal Foster. *La posmodernidad*. Barcelona: Cairós, 59–75.
- Lagmanovich, David** (1986). *Programa Literatura latinoamericana I*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Lezama Lima, José** (1957). *La Expresión Americana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- . (1988). *Confluencias*. Selección de ensayos, selección y prólogo de Abel Prieto. La Habana: Letras Cubanas.
- . (2002). *Poesía y Prosa. Antología*. Madrid: Verbum.
- Libertella, Héctor** (1984). *Programa Seminario «La crítica Literaria en Hispanoamérica»*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Ludmer, Josefina** (2013, 6 de enero). Entrevista «La compañera profesora de la universidad montonera» [en línea]. Diario *Clarín*, Sociedad. Consultado el 4 de mayo de 2016 en [http://www.clarin.com/sociedad/companera-profesora-universidad-montonera\\_o\\_842315882.html](http://www.clarin.com/sociedad/companera-profesora-universidad-montonera_o_842315882.html)
- Nancy, Jean Luc** (2014). *Archivada del sintiente y del sentido*. Buenos Aires: Quadra-ta.
- Panesi, Jorge** (2001). «Protocolos de la crítica: los juegos narrativos de Tamara Kamenszain». *Boletín* 9, 104–115.
- Perilli, Carmen** (2009). «La literatura latinoamericana» [en línea]. Revista de Cultura *Agulha* 68. Consultado el 8 de marzo de 2014 en <http://www.revista.agulha.nom.br/ag68perilli.htm>
- . (2015). Entrevista para proyecto INTERCO/SHH. En prensa.
- Puiggros, Adriana** (1987). «La universidad del Mito». *Discusiones entre educación y política*. Buenos Aires: Gallerna.
- Rancière, Jacques** (2002). La división de lo sensible. Estética y Política [en línea]. Salamanca: Consorcio Salamanca. Traducción de Antonio Fernández Lera. Consultado el 8 de mayo de 2016 en web: <http://mesetas.net/?q=node/5>, 2002.
- Reyes, Alfonso** (1944). *El deslinde. Prolegómenos a la Teoría literaria*. México: El Colegio de México.
- Richard, Nelly** (1988). «Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural», en Santiago Castro-Gómez y Eduardo Men-dieta, editores. *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)* [en línea]. México: Miguel Ángel Porrúa. Consultado el 14 de junio de 2014 en <http://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/richard.htm>



- Sapiro, Gisèle** (2012). *INTERNational COoperation in the Social Sciences and Humanities: Comparative Socio-Historical Perspectives and Future Possibilities*. Proyecto. EHESS/CNRS [en línea]. Consultado el 5 de mayo de 2016 en <http://www.interco-ssh.eu/presentacion-del-proyecto-interco-ssh/>
- Sapiro, Gisèle y otros** (2013). *Indicators of the Internationalization of an academic discipline in Social Sciences and Humanities*. INTERCO SSH-EHESS.
- Sarduy, Severo** (1999a). *Obras Completas*. Tomo I. México: Fondo de Cultura Económica.
- . (1999b). *Obras Completas*. Tomo II. México: Fondo de Cultura Económica.
- Serrado Reddonet, Antonio** (1983). *Programa Literatura Hispanoamericana I*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Williams, Raymond** (1977). *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.



## El último Baudelaire: sobre *El Spleen de París*

SANTIAGO VENTURINI

Universidad Nacional del Litoral – CONICET

venturini.santiago@gmail.com

### Resumen

Incluido por primera vez en la edición póstuma de sus *Obras Completas* (1869), *Le Spleen de Paris* reúne cincuenta poemas en prosa que Baudelaire publicó en diferentes revistas hasta el momento de su muerte.

Este trabajo constituye el primer avance de una investigación en el marco de un proyecto editorial en curso: una nueva traducción y edición crítica de *Le Spleen de Paris*. En un primer momento se revisará la génesis y la organización de *El Spleen*. En un segundo momento, se repasarán tres lecturas críticas de la poética baudelairiana: el ya canónico abordaje de Walter Benjamin y dos intervenciones más recientes, firmadas por Jacques Rancière y Antoine Compagnon. En estas lecturas hay un nudo, que concierne de lleno a *El Spleen de París*: la cuestión del vínculo entre la poética baudelairiana y la modernidad, que puede leerse no sólo en la elección de temas sino, y fundamentalmente, en la proposición de una nueva forma de escritura y en su relación con el orden de la experiencia.

*Palabras clave:* Charles Baudelaire / El Spleen de París / poesía / poema en prosa / modernidad



Al comienzo de un volumen ambicioso que compila las críticas y comentarios sobre *Las flores del mal* aparecidos a lo largo de medio siglo, *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal* (1895–1905), André Guyaux hace una constatación: «La historia de la crítica baudelairiana no está hecha» (8). Eso que Guyaux llama «erudición baudelairiana», el saber producido sobre una poética es, a su entender, pobre, debido a que se «plegó en algunos lugares comunes o se alejó hacia el comentario» (8). El dictamen de Guyaux exige ser precisado, y es eso lo que tratará de hacer en un extensísimo prefacio en el que repasa los cinco diferentes períodos que corresponden a la «evolución del juicio» desde el año de publicación de *Las flores del mal*: de 1857 a 1880, de 1880 a 1890, de 1890 a 1900, de 1900 a 1914 y en 1917, año en que se celebra el 50º aniversario de la muerte del poeta.

Es interesante señalar que esa miopía crítica estuvo provocada, para Guyaux, por un hecho puntual. A diferencia de otros escritores incomprendidos como Stendhal y Nerval, Baudelaire no fue ignorado por sus contemporáneos, aunque sí ocupó posiciones divergentes de manera simultánea, fue leído de forma dispar y contó tanto con admiradores como enemigos —en ocasiones, fueron los mismos nombres los que pasaron de un rol al otro—. Como lo señala Guyaux: «Para los contemporáneos del poeta y su primera posteridad, la cuestión Baudelaire no está resuelta» (7). Esta polarización se relaciona, sin dudas, con un rasgo definitorio de Baudelaire que Alan Pauls denomina el «modelo de la contradicción baudelairiana»:

Baudelaire es revolucionario y reaccionario, emancipador y racista, partidario del arte por el arte y poeta social, tolerante y antisemita, místico y materialista, devoto de las mujeres y misógino bestial. Solo que esas posiciones nunca son fases (de una evolución que, integrándolas, las desactivaría) y menos aún «facetas», partes de un todo (una vida, una personalidad, un sujeto) donde se complementarían o encontrarían un sentido unitario (el «escritor contradictorio»). Cada posición es un todo, del mismo modo en que, para un actor, cada personaje que interpreta es un todo, una apuesta en sí misma, que no se deja relativizar ni equilibrar por otra. El modelo de la contradicción baudelairiana no es moral; es histriónico. (14)

Este trabajo es un primer avance en el marco de un proyecto editorial específico: una nueva traducción y edición crítica de *Le Spleen de Paris*. Para esta instancia se plantean dos tareas. Por un lado, avanzar en una definición del proyecto de *El spleen de París*, que se inicia casi contemporáneamente a la publicación de la primera edición de *Las flores del mal* y se interrumpe con la muerte del poeta en 1867.



Por el otro, contrastar tres lecturas críticas de Baudelaire y *El spleen* que se cruzan y se separan en sus diagnósticos sobre la modernidad del texto.

### **Baudelaire *prosateur***

Baudelaire publica los dos primeros poemas en prosa que formarán parte de *El spleen de París* en 1855. Se trata de versiones iniciales que serán luego revisadas y corregidas, pero el dato da cuenta de la contemporaneidad de esos experimentos con la escritura de los versos rimados de *Las flores del mal*. «Incluso antes de componer y publicar poemas en prosa propiamente dichos —señala Robert Kopp—, Baudelaire ensayó transcripciones en prosa, dislocando voluntariamente el ritmo de sus versos y destruyendo la armonía de sus rimas con la introducción de hábiles disonancias» (51). En 1857, un par de meses antes de la publicación de *Las flores del mal*, Baudelaire le comenta a Poulet-Malassis, su editor, «un proyecto en el tintero» (1947:41): un libro de poemas en prosa titulado *Poemas nocturnos* (bajo ese título se publicarán en agosto de ese mismo año otros seis poemas en prosa en *Le Présent*). La idea de un libro formado por esas piezas se consolida unos años más tarde: a partir de 1861 —año de la segunda edición de *Las flores*— las alusiones en su correspondencia al proyecto se vuelven frecuentes. Baudelaire habla despectivamente de sus poemas en prosa —los llama «bagatelas laboriosas», «frivolidades», «pequeñas fruslerías»— los considera apenas un divertimento; en esa descalificación hay, tal vez, menos un rechazo que cierta precaución ante la inminencia de una forma nueva. El 26 y 27 agosto de 1862 aparece en *La Presse* la recopilación más consistente: 20 poemas en prosa anteceditos por la dedicatoria a Arsène Houssaye que abre hoy el volumen. Baudelaire muere en agosto de 1867 sin ver el libro publicado, que aparecerá en 1869 como parte de la edición póstuma de las *Obras Completas* preparada por Théodore de Banville y Charles Asselineau para el editor Michel Lévy. Algunos de los poemas se publican por primera vez en ese momento, y el orden de los mismos seguía una lista encontrada entre los papeles de Baudelaire, que hacía referencia a muchos otros textos, algunos no escritos. Si todo libro es hipotético y podría ser diferente, *El spleen de París*, tal como lo leemos hoy, lo es de forma manifiesta: es la reconstrucción aproximada de la obra planeada por Baudelaire.

El título finalmente adoptado, *El spleen de París*, aparece por primera vez en una carta dirigida al editor Hetzel en 1863 (20 de marzo). Félix de Azúa da una acepción general de *spleen*: «palabra poco traducible por haber perdido la fragancia





que le dio vida en aquella época de spleen, podría equivaler en nuestros días a tedio, hastío, aburrimiento, o en su versión culta, angustia y náusea» (52). El término, que tiene un origen griego y Baudelaire toma en su forma inglesa, cuenta con una tradición, pero Baudelaire lo resignifica como un sentimiento moderno: sentimiento —moral, estético— pero también estilo de vida ligado a esa patología (Marinas:1047–1048) provocada por la época y el rumbo de un siglo vertiginoso, el spleen es el agobio, la irritación, la queja, una reacción frente al vértigo y la fugacidad del presente. Un presente que se torna de inmediato antigüedad, por eso en las notas Benjamin se lee que «El spleen interpone siglos entre el momento actual y el que acaba de vivirse. Es el que infatigablemente genera antigüedad» (2012:12). El vocablo ya había aparecido en el título de una serie de poemas de *Las flores del mal*, donde más allá de poseer un valor metafórico, tiene una impronta formal. En ese libro, lo ha señalado Américo Cristóbal, «spleen» e «ideal» constituyen dos fuerzas en tensión que «coexisten y se entrelazan de un modo indisociable que atraviesa formalmente todos los temas, el arte, el amor, la revuelta, y constituyen el fundamento de la retórica baudelairiana del oxímoron, tensión dual que no marcha en el sentido dialéctico de la síntesis de contrarios» (XX). Antes de decidirse por *El spleen de París*, Baudelaire había pensado en otros títulos que, a pesar de ser provisionales, dan pistas sobre el modo en que programan una lectura: *Poemas nocturnos* (*Poèmes nocturnes*), *El paseante solitario* (*Le promeneur solitaire*) —título de inspiración rousseauiana—, *El merodeador parisino* (*Le rôdeur parisien*), *Pequeños poemas licántropos* (*Petites poèmes Lycantrophes*) y *El fulgor y el humo* (*La lueur et la fumée*).

Para Baudelaire, el armado de *El spleen* fue una tarea tortuosa. Se dedicó al proyecto de manera intermitente, cediendo a una procrastinación que le era propia, pero que en el caso de *El spleen* parece acentuarse. En las cartas a su madre — donde interpreta otro papel, sin esa firme confianza en sí mismo que suele mostrar en otras cartas— se lo lee entusiasmado cuando la recopilación toma forma, pero días después demuestra una actitud completamente opuesta: «este libro maldito con el que tanto contaba, quedó suspendido por la mitad» (2000:235). En 1865 le escribe a Sainte-Beuve:

Por desgracia, los *Poemas en prosa* a los cuales usted les dio un estímulo recientemente, están bastante atrasados. Siempre me cargo con tareas difíciles. Hacer *cien* bagatelas laboriosas que exigen un buen humor constante (buen humor necesario incluso para tratar temas tristes), una excitación bizarra que necesita espectáculos, muchedumbres, música, luces incluso, ideo es lo que quise hacer! No pasé de las



*sesenta*, y no puedo avanzar más. Necesito ese famoso *baño de multitud* cuya incorrección a usted le había justamente impactado. (2000:338)

La carta aporta algunas claves para pensar *El spleen de París*: el trabajo con el humor y la ironía, el planteo de situaciones extrañas y la elección de temas provocadores —meses antes de esa carta, Baudelaire le dice a un editor que sus poemas en prosa son «horrores y monstruosidades que harían abortar a sus lectoras embarazadas» (1907:413)—, la orientación de esos textos hacia el afuera, hacia la ciudad, el espacio de la masa. En otra de las cartas a su madre reaparece la confianza en el proyecto, su ambición: «espero lograr producir una obra singular, más singular, más querida, por lo menos que *Las flores del mal*, en la que juntaré lo espantoso con lo bufo, y hasta la ternura con el odio» (1993:302). En el pasaje se manifiesta una cuestión central: la trascendencia de la disonancia, del contrapunto —entre impresiones, percepciones, puntos de vista y concepciones sobre el mundo— como un procedimiento constitutivo.

En un trabajo sobre lo que denomina «poésie-journal» («poesía–periódico», «poesía–diario»), esto es, la poesía incluida en el espacio de publicaciones periódicas de diversa índole, Alain Vaillant sostiene que

la prensa no sólo constituye un nuevo soporte que ofrece a los poetas un modo de difusión más acorde a los hábitos culturales modernos, sino que ejerce una influencia decisiva en sus orientaciones formales y temáticas (...) el medio periodístico marcó con su impronta particular y reconocible la estética de la literatura post-romántica, dándole una dirección que hubiera sido inimaginable si, durante una veintena de años, la poesía, desplazada de su lugar habitual e institucional que es la antología, no hubiera sido obligada a aceptar el asilo precario y heteróclito del periódico. La idea, por cierto, está arraigada y probada en lo que concierne al poema en prosa. Se sabe que la estética de esos textos breves, hechos con párrafos cortos descriptivos o narrativos, pero siempre tendientes a condensar una impresión en la que la imaginación se une a la voluntad de una aprehensión realista del mundo, está directamente ligada a la escritura periodística del siglo XIX. (45)

Las afirmaciones de Vaillant resultan interesantes para pensar la organización de *El spleen de París*. Con una ambigüedad manifiesta frente a la prensa, a la que maldice pero al mismo tiempo recurre constantemente —y no sólo por una necesidad económica—, varios de los poemas en prosa que firma Baudelaire no pueden desprenderse de su contexto inmediato, de su cotexto, esto es, la página del periódico.



dico o la revista en la que se incluyen. Esto no sólo por una cuestión ostensible, su extensión, sino por otros rasgos: el recorte del tema urbano, la heterogeneidad constitutiva de algunos de ellos, que parece trasladar a la configuración del poema la variedad del periódico —como «El mal vidriero», que comienza con reflexiones psicológicas y pasa a relatar una anécdota que, al final, tiene una breve justificación estética— o la plasticidad de la lengua en la que están escritos, una lengua que podría ser definida como «literaria» aunque en momentos tiene giros coloquiales (como ese término del argot, «mirettes», en «La habitación doble»). Esta cuestión es señalada por Baudelaire en la dedicatoria a Houssaye:

¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días de ambición, con el milagro de una prosa poética, musical sin ritmo ni rima, lo bastante liviana y contrastante para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia? Es sobre todo de la frecuentación de las ciudades enormes, del entrecruzamiento de sus innumerables relaciones, que nace este ideal obsesivo. (2003:60)

No obstante, toda observación general acerca de *El spleen* debe ser matizada frente a un hecho: la poca uniformidad que presenta la recopilación. Es necesario tener en cuenta lo que señala Antoine Compagnon: «la antología póstuma adolece manifiestamente de unidad» (14); algo con lo que acuerda Jean-Luc Steinmetz cuando marca el «carácter heteróclito» de los poemas en prosa baudelairianos (Baudelaire 2003:25):

El libro cubre un vasto campo genérico que va desde la breve anécdota, apenas comentada, a la manera de Chamfort, hasta la nouvelle de varias páginas, similar a algunos relatos de Poe (...) Sobre esta extensión, desde lo más breve lo más elaborado, se encuentran también cuentos, a veces de hadas, a veces satánicos, parábolas (...) oraciones, notas puramente estéticas. Baudelaire no se atuvo nunca a un modelo fijo... (30)

Es cierto: los poemas de *El spleen de París* contrastan. El contraste aparece, por ejemplo, en la distancia entre «Embriáguense» (1864), que corresponde a ese género de poemas de *El spleen* que Henri Lemaitre denomina «poema-*boutade*» (Baudelaire 1958:185), y «La cuerda», una narración escabrosa, con un cierre también tétrico; o en la distancia entre «Un hemisferio en la cabellera», pieza extremadamente lírica, movida por el *Ideal* —que forma una unidad con dos poemas de *Las*



*flores del mal*: «La cabellera» y «Perfume exótico»— y «Los ojos de los pobres», que contribuye al estrabismo de la mirada baudelairiana sobre la mujer —al mismo tiempo, un ser adorado y despreciable— y gira en torno a esos actores de la gran ciudad que predominan en *El spleen*: los desposeídos, los abandonados, los miserables. Aun así, sobre el fondo de ese eclecticismo, estos textos delinean una doctrina baudelairiana (Blin:30), una filosofía contradictoria en la que es posible leer proposiciones sobre el espacio de la ciudad («Las muchedumbres», «Las ventanas»), sobre el temperamento absurdo de los hombres («El mal vidriero»), sobre el genio francés («Un gracioso»), sobre la miseria real («El pastel», «¡Acabemos con los pobres!»), sobre la mujer («El puerto», «El tirador galante», «Señorita bisturí»), sobre la fatalidad de los hombres («Cada cual con su Quimera»), sobre la moral («La falsa moneda»), sobre la ley («El espejo»), sobre el poeta moderno («Pérdida de aureola») y sobre la estética («El *confiteor* del artista»). En cada uno de estos acercamientos es inútil esperar un tratamiento convencional de los temas: Baudelaire asume siempre una posición inaudita, que atenta contra el sentido común y transforma a los poemas en prosa en artefactos para la provocación.

### Lectores de Baudelaire

Además de haber firmado la traducción de los «Cuadros parisinos» («Tableaux parisiens») de *Las flores del mal*, y de haberla presentado con el ensayo más famoso sobre traducción escrito en el siglo XX —«La tarea del traductor» (1921)—, Walter Benjamin puso a Baudelaire en el centro de su proyecto más ambicioso, conformado por cientos de páginas de notas: el *Libro de los Pasajes*. Cuando la figura de Baudelaire adquirió demasiada importancia en el espacio de ese proyecto, Benjamin planificó un libro dedicado al poeta, también inconcluso: *Charles Baudelaire. Un poeta lírico en la era del auge del capitalismo*. Benjamin fue, sobre todo, un lector del emblema baudelairiano: *Las flores del mal*. Aunque en sus estudios aparezcan referencias a otras obras, entre ellas *El spleen de París*, el centro de su reflexión es ese libro, y dentro de él, la sección que eligió traducir al alemán.

Benjamin redactó dos resúmenes del proyecto de *Los pasajes*, uno en 1935 y el otro en 1939, que complementan los dos ensayos escritos para el libro sobre Baudelaire: «El París del Segundo Imperio en Baudelaire» (1938) y «Sobre algunos temas en Baudelaire» (1939); además de «Zentralpark», un conjunto de notas para una parte nunca concluida. En esta constelación de textos queda expuesta la reformulación de un pensamiento, el modo en que Benjamin concibe a la crítica materialista y



al materialismo histórico como método para el análisis cultural. Existe en Benjamin un interés, sostenido en su impronta marxista, por la correlación entre el orden económico y el orden cultural, correlación que va afinándose en el paso de un texto al otro: la prueba está en el contraste entre el estudio sobre Baudelaire de 1938 y su rescritura en el de 1939, luego de pasar por la severa crítica de Adorno —crítica que Agamben, a su vez, ha criticado, por haberle impuesto al método benjaminiano el «púdico velo dialéctico» (1978:179–180)—. Benjamin insiste en una definición de la cultura decimonónica a partir de su carácter mercantil y de la «fantasmagoría» de los productos culturales, que los acercan al capitalismo como sistema fantasmagórico y a la mercancía, que también es una fantasmagoría en la que el valor de cambio encubre el valor de uso (Benjamin 2005:21). Pero hay además en Benjamin una atención exacerbada al dato fáctico —lo que Adorno detectaba como un exceso y un problema— y al detalle que, como lo ha señalado Rolf Tiedemann, lo acerca a la idea de una «fisiognómica materialista» que «deduce del exterior el interior, descifra la totalidad del detalle, representa en lo particular lo general» (23).

En la reformulación de ese pensamiento, el modo de pensar a Baudelaire también se modifica, aunque hay una definición que no cambia: la de Baudelaire como el poeta de la modernidad. Para Benjamin, Baudelaire es el poeta moderno, no sólo por la elección de ciertos temas sino por la construcción de una mirada «alienada» sobre los mismos y por la transformación formal que *Las flores del mal* opera en la poesía lírica. En el resumen de 1939 aparece un pasaje que sintetiza las razones de esta elección:

El genio de Baudelaire, que se nutre de la melancolía, es un genio alegórico. Por primera vez París, con Baudelaire, se convierte en un objeto de la poesía lírica (...) La mirada que el genio alegórico lanza sobre la ciudad revela más bien el sentimiento de una profunda alienación. Es la mirada de un *flâneur*, en cuyo género de vida se disimula tras un espejismo benéfico la miseria de los futuros habitantes de nuestras metrópolis. El *flâneur* busca refugio en la multitud. La multitud es el velo a través del cual la ciudad familiar para el *flâneur* se convierte en fantasmagoría. (2005:57)

La cita expone las coordenadas en las que Benjamin sitúa a Baudelaire. Por un lado, la trascendencia de la alegoría. En esa «metáfora continuada» y compleja de la alegoría —así la define Quintiliano en su *Instituciones Oratorias* (1916:94)—, en ese procedimiento propio de la antigüedad, Benjamin ve la clave para la de una experiencia de la modernidad: «la alegoría es la armazón de la modernidad»



(2014:33). Ives Bonnefoy ha distinguido la «simple metáfora», que constituye una «hipótesis de lectura», de la alegoría, que implica un «sistema de conceptos» y por eso mismo una «violencia que se ejerce sobre la realidad empírica» (223). Como lo ha señalado Pascal Maillard, la «alegoría Baudelaire» se extiende a poemas enteros, establece una relación entre poemas o modifica a otras figuras: Baudelaire alegoriza, por ejemplo, con el uso de las mayúsculas, que «viene a darle a un nombre común un valor de nombre propio y le confiere así una identidad, con un efecto de solemnidad, pero sobre todo de disociación, de aislamiento de la palabra por su acentuamiento» (41). Benjamin también marcó la importancia de estas mayúsculas como «centros de la estrategia poética» (2012:179) que construyen alegorías en el contraste con palabras «no solo de proveniencia prosaica sino citadina» (179): «El Odio es un borracho en el fondo de una taberna», se lee en «Le tonneau de la haine» (Baudelaire 2006b:179); «¡el Cielo! tapa negra de esta gran olla/ donde hierve la insignificante y vasta Humanidad», dicen los últimos versos «La tapa» (Baudelaire 2006b:205).

La alegoría es, para Benjamin, una de las claves de la poesía baudelaireana, pero también el procedimiento que permitía conectar a la poesía como producción estética con un estado del orden económico y social. El alegórico transforma los objetos, ilumina el significado de las cosas con su melancolía, del mismo modo que la mercancía oculta su valor de uso con su valor de cambio. Benjamin lo enuncia: «La clave de la forma alegórica en Baudelaire es solidaria de la específica significación que adquiere la mercancía debido a su precio» (2005:58). «Todo para mí se vuelve alegoría», se lee en «El cisne», ese poema alegórico en el que un cisne aparece sediento, aleteando en el polvo del paisaje en ruinas de una París en transformación —bajo la dirección de ese «artista demoledor» que fue Haussmann— y «como un exiliado, ridículo y sublime» condensa la imagen de todos débiles y los vencidos (Bonnefoy:225). Roberto Calasso ha señalado esta «paradoja de la ausencia» en Baudelaire, que «El Cisne» expone: «Lo que está ausente, lo que ha desaparecido —es decir, todo el pasado— queda confinado a una inexistencia irrecuperable. Pero lo que existe está condenado a ser versión rebajada de aquello» (70).

En la primera parte de este poema se leen otras de las cuestiones señaladas por Benjamin: la entrada de la ciudad, una ciudad fantasmal que no obstante está metamorfoseándose en la ciudad del progreso. No es la ciudad de «El Cisne», no obstante, la ciudad que hace surgir otra noción central para Benjamin: el transitado concepto del *flâneur*, que también está ligado a la mercancía: «El flâneur es un abandonado en la multitud. Así comparte la situación de la mercancía (...) La em-



briaguez a la que se entrega quien ejerce la *flânerie* es aquella de la mercancía, rodeada por la efervescencia de los clientes» (2012:123).

El escenario de la gran ciudad y las figuras complementarias de ese escenario, el *flâneur* y la multitud, son determinantes para cualquier lectura de *El Spleen de París*. Me interesa recuperar estas cuestiones en su relación con otro concepto que Benjamin presenta en «Sobre algunos temas en Baudelaire»: la «experiencia del shock». La idea del shock llega a Benjamin a través de la teoría de Freud. Benjamin retoma el alcance de la noción de «shock» en *Más allá del principio del placer* como una amenaza que las energías del afuera, los estímulos, implican sobre la conciencia del sujeto, que debe aprender a dominarlos. Benjamin hipotetiza sobre Baudelaire como sujeto histórico, lee su comportamiento en los textos. Pero también lee la importancia del shock en *El spleen de París*, donde aparece expresado «un vínculo entre la figura del shock y el contacto con las masas de la gran ciudad» (2012:198). Esto es lo que aparece en la dedicatoria a Arsène Houssaye citada antes, cuando Baudelaire afirma que la idea de esa lengua plástica de los poemas en prosa proviene «de la frecuentación de las ciudades enormes, del entrecruzamiento de sus innumerables relaciones» (2006:104); el vínculo reaparece en diferentes piezas, no sólo en «Las muchedumbres», donde se transforma en tema, sino que está en la base de muchos otros («Un gracioso», «Las viudas», «Los ojos de los pobres»), forma el fondo sobre el que se proyectan los poemas:

En lo tocante a Baudelaire, la masa le resulta algo tan poco externo que podemos advertir en su obra cómo se defiende, cautivado y atraído por ella. La masa es algo tan interior para Baudelaire que inútilmente se buscará alguna descripción de la multitud en su obra (...) En vano se buscará tanto en *Les fleurs du mal* como en *Spleen de París* un equivalente de las pinturas de la ciudad en las que demostró su maestría Victor Hugo. Baudelaire no describe ni la población ni la ciudad. Haber desistido de estas descripciones le permitió conjurar a una en la forma de la otra. Su multitud es siempre la de la gran ciudad; su París es siempre una ciudad superpoblada. (2012:201–202)

Jacques Rancière se resiste a la lectura benjaminiana de Baudelaire que, a grandes rasgos, acabo de exponer. En «El gusto infinito por la República», Rancière define a esa lectura como la interpretación «dominante» que busca conectar directamente los poemas baudelairianos con «un dato antropológico de la modernidad: el de la pérdida de la experiencia producida por la reificación de la mercancía y por el encuentro entre la gran ciudad y la muchedumbre» (91). Rancière propone un acercamiento diferente a la poética de Baudelaire, que no ceda tan fácilmente al



establecimiento de una correlación directa entre el poema y el orden de la experiencia, y que atienda en cambio al «tejido estético» y a las transformaciones de lo que denomina «el paradigma poético». Esta nueva prioridad implica un cambio de coordenadas desde las que definir al poeta francés. Por esta razón, Rancière revisa algunos planteos benjaminianos ya arraigados en la crítica sobre Baudelaire y lleva a cabo la relectura de una cuestión nodal: la transformación de la poesía en la modernidad, el alcance de la noción de poesía moderna.

Es innegable que la modernidad inaugura un nuevo tipo de belleza, es algo que el mismo Baudelaire planteó en las páginas de «El artista de la vida moderna», donde aparece la definición ya célebre del artista moderno como aquel que aspira a «extraer lo eterno de lo transitorio» (1868:354) —proposición que, como lo señala Rancière, corre el riesgo de ser interpretada banalmente—. Si la belleza antigua era la del cuerpo orgánico y funcional, la belleza moderna, afirma Rancière, está ligada al nerviosismo, al hombre nervioso. Benjamin asoció la destrucción del «modelo orgánico» con «la potencia inorgánica de la mercancía» (97), sin tener en cuenta que lo que se opone al organismo no es lo inorgánico sino «la vida como potencia que circula a través de los cuerpos, excede sus límites y desorganiza la relación misma del pensamiento con su efecto» (97). Ante esta constatación, la poesía propone una forma nueva, una forma breve; su brevedad no tiene que ver con la posibilidad de su control, de su dominio por parte del artista, sino que es el resultado del encuentro entre un cuerpo desorganizado y un mundo que excede también las posibilidades de ese cuerpo. La forma es breve porque es fragmentaria, no es nunca total. Rancière está pensando en el poema en prosa. En este punto introduce a la «ensoñación», no comprendida como un repliegue interior sino como el acto de pensamiento que tiene en cuenta ese exceso del mundo sobre el campo de acción de los sujetos. Desde este lugar piensa la importancia, en Baudelaire, de la mirada sobre la experiencia urbana, la ciudad y la multitud. Para Rancière, Benjamin equiparó demasiado rápido la experiencia urbana de Baudelaire con el auge del capitalismo industrial y el fetichismo de la mercancía, cuando en realidad la experiencia de la *flânerie* podría ser situada, históricamente, incluso antes de Baudelaire; al mismo tiempo, Rancière relativiza la influencia de Poe en la construcción de la mirada baudelairiana sobre la ciudad, cuyo modelo proviene, en su opinión, de Balzac (99). El «voyeur baudelairiano» es ese «soñador urbano» que mira a la multitud como una masa indistinta, no se concentra en el otro semejante, no lo tipologiza, como quería Benjamin en su lectura de ciertos poemas de *Las flores del mal*, sino que se concentra en «lo múltiple anónimo», en el «ser despojado de su identidad» (103). Ahí aparece la belleza moderna:





La belleza moderna es también eso, esa manera ya no de inventar historias que pongan en escena personajes que se nos asemejan, sino de desemejar inventando las vidas posibles de seres reales percibidos detrás de los cristales o en el desvío de una calle. Y es eso, en especial, lo que permite el andar «sinuoso» del poema en prosa donde todo es, a la vez, pies y cabeza. Detrás de la desenvoltura de las palabras del prefacio de *El Spleen de París*, hay toda una redefinición de la mimesis poética a la que se presta la forma soñadora del poema en prosa. Su libertad es, en efecto, mucho más que la comodidad de la línea sinuosa que reemplaza al metro regular. Ella participa de la ruina de toda una tradición de pensamiento del poema. (103)

La cita es interesante porque avanza hacia una justificación factible de la configuración formal del poema en prosa baudelairiano, a partir de otra conceptualización sobre su relación con el presente de la modernidad, y del cambio dentro de lo que Rancière llama el «paradigma poético». Rancière lo hace desde la reformulación de la mimesis: el poema en prosa, el poema moderno, no funciona según la lógica de la ordenada mimesis aristotélica sino según una nueva mimesis que tiene como soporte los cuerpos reales, que se vuelven el lugar ocupado por la ensoñación, por la elucubración del poema: en el caso de *El Spleen* esos cuerpos reales son el padre y sus dos hijos en «Los ojos de los pobres», que miran desde la miseria el esplendor de un café parisino; o la mirada del «viejo saltimbanqui» —poema que lleva el mismo título— que aparece en el medio del caos de la multitud de fiesta y le hace sentir al poeta «la mano terrible de la histeria» sobre su garganta.

En *Baudelaire. L'irréductible*, Antoine Compagnon propone también una lectura de Baudelaire concentrada en el tópico de la modernidad, específicamente a partir del vínculo del poeta con prácticas y espacios que lo interpelaron: la prensa, la fotografía, la ciudad. Compagnon detecta una misma respuesta baudelairiana frente a estas cuestiones: la ambigüedad, una «ambigüedad irreductible» marcada, a un tiempo, por el rechazo y la fascinación —la observación se liga, sin dudas, a ese «modelo de la contradicción baudelairiana» descrito por Alan Pauls y citado al inicio de este trabajo.

A diferencia de los acercamientos de Benjamin y Rancière, la lectura de Compagnon tiene un carácter eminentemente filológico; lejos de la especulación filosófica, lee con el foco puesto en el corpus baudelairiano —especialmente la correspondencia, la crítica de arte y *El Spleen*—, desde los que tiende vínculos con el contexto histórico.



En las primeras líneas del capítulo que abre el libro, «El último Baudelaire», aparece una hipótesis de lectura atractiva para abordar el *El Spleen de París*, que parte de esa ya declarada ambigüedad: «*Le Spleen de Paris*, la recopilación póstuma de pequeños poemas en prosa, concentra todas las ambigüedades del último Baudelaire. Ningún otro texto del poeta ilustra mejor su resistencia a la modernidad... inherente a su modernidad» (13). Esta hipótesis no es válida para todos los poemas, por eso un primer movimiento de Compagnon es marcar la heterogeneidad del volumen, conformado por textos disímiles. Luego, se concentra en el calificativo de «petits» («pequeños») —que aparece en el subtítulo del volumen tal como se sigue publicando actualmente: *Pequeños poemas en prosa*—. A través de una indagación minuciosa de la correspondencia, Compagnon advierte que el uso de ese término no proviene de Baudelaire sino de Sainte-Beuve, quien lo incorpora en una carta escrita en 1862. Lo interesante no es declarar al propietario original del término, sino marcar sus dos implicancias. Por un lado, la obvia alusión a la extensión de los textos: se trata de poemas «cortos»; por el otro, y sobre todo, «petits» define a esos poemas como «menores». Esta doble lectura, que se inclina sobre la segunda acepción, se impuso en el modo en que se leyó *El Spleen de París*. Es necesario señalar que la connotación se origina en el mismo Baudelaire, como ya ha sido señalado en la primera parte de este trabajo. Pero estuvo, además, en el centro de las hipótesis de críticos que pensaron a estos poemas en prosa como frutos de la impotencia y la debilidad baudelairiana (24) —aunque para algunos de ellos, como Georges Blin, estos poemas sean «un comienzo absoluto» (Blin 7)—. *El Spleen de París* está marcado por una marginalización, aunque la misma haya comenzado a revertirse pasada la primera mitad del siglo XX.

Para Compagnon, si la definición del estatuto de los poemas en prosa es indecible, lo que es indudable es que en esas piezas aparece de manera flagrante de «la modernidad anti moderna de Baudelaire, su deseo y su horror ante lo moderno» (26). Compagnon lo demuestra con una lectura exhaustiva de uno de esos textos, «El espejo», el poema más breve de toda la compilación.<sup>1</sup> El texto, que ha sido leído como un experimento menor —Henri Lemaître lo define como un «poema-boutade» (Baudelaire 1958:185)— propone desde el comienzo una ambigüedad entre el suceso —lo visto— y esa alegoría del hombre contemplándose en un espejo, alegoría que podría ser abordada desde el punto de vista psicológico, aunque es

---

<sup>1</sup> «Un hombre espantoso entra y se mira en el espejo. —¿Por qué usted se mira al espejo, si no puede verse sin disgusto? El hombre espantoso me responde: —Señor, según los inmortales principios del 89 todos los hombres son iguales en derechos; tengo, pues, el derecho de mirarme; con placer o con disgusto, eso no le concierne más que a mi conciencia. En nombre del buen sentido, yo tenía razón, sin duda; pero, desde el punto de vista de la ley, él no se equivocaba» (Baudelaire 2001:45).



eminentemente política. Para Compagnon, en las pocas líneas de «El espejo» aparece la reacción anti moderna de Baudelaire, en la forma de una moral que tensiona el sentido común con la ley y rechaza el derecho que iguala a los hombres. Ese hombre de derechos aparece caricaturizado, es un «hombre espantoso»: «Este poema en prosa es una sátira o más bien un sarcasmo anti democrático y anti igualitario, de inspiración maistreaniana (...) “El espejo”, es el hombre de derechos ofendido por el dandi» (39).

Luego de ocupar durante un tiempo considerable un lugar menor en la crítica, *El Spleen de París* se volvió un texto atractivo para reflexionar sobre el alcance de la poética baudelairiana y cuenta con no pocos lectores críticos. Este trabajo ha intentado, en un primer momento, describir el proyecto, para repasar luego tres lecturas diferentes que se cruzan en un punto —el señalamiento del vínculo entre *El Spleen* y la modernidad, su configuración como un libro *moderno*— pero avanzan en direcciones divergentes.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio** (1978). «El príncipe y la rana. El problema del método en Adorno y en Benjamin». *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007, 157–186. Traducción de Silvio Mattoni.
- Azúa, Félix De** (1979). *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Pamplona: Pamplona/Iruña, 1991.
- Baudelaire, Charles** (1868). «Le peintre de la vie moderne». *Critique d'art*. París: Gallimard, 343–384.
- . (1907). *Lettres 1841–1866*. París: Mercure de France.
- . (1947). *Correspondance Générale. Tome II: 1857–1859*. París: Éditions Louis Conard.
- . (1958). *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*. Édition de Henri Lemaitre. París: Garnier.
- . (1993). *Cartas a la madre (1833–1866)*. Barcelona: Grijalbo/Mondadori. Traducción de Roberto Mansberger.
- . (2000). *Correspondance*. París: Gallimard.
- . (2001). *El Spleen de París. Pequeños poemas en prosa*. Traducción de Pablo Oyarzún. Consultado el 18 de mayo de 2016 en <https://es.scribd.com/doc/101112653/Baudelaire-Spleen-de-Paris-Def>



- . (2003). *Le Spleen de Paris*. Édition de Jean-Luc Steinmetz. París: Le Livre de Poche.
- . (2006a). *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*. Édition de Robert Kopp. París: Gallimard.
- . (2006b). *Las flores del mal*. Buenos Aires: Colihue. Traducción de Américo Cristófalo.
- Benjamin, Walter** (2005). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal. Traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero.
- . (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. Traducción de Mariana Dimópulos.
- . (2014). *Parque Central*. Buenos Aires: Metales Pesados. Traducción de Ronald Kay.
- Blin, Georges** (1946). «Introduction», en Charles Baudelaire. *Le Spleen de Paris*. París: Gallimard, 2006, 7–41.
- Bonnefoy, Yves** (1999). *Lugares y destinos de la imagen. Un curso de poética en el Collège de France (1981–1993)*. Buenos Aires: Cuenco de plata, 2007. Traducción de Silvio Mattoni.
- Calasso, Roberto** (2008). *La Folie Baudelaire*. Barcelona: Anagrama, 2011. Traducción de Edgardo Dobry.
- Compagnon, Antoine** (2014). *Baudelaire. L'irréductible*. París: Flammarion.
- Cristófalo, Américo** (2006). «Introducción», en Charles Baudelaire. *Las flores del mal*. Buenos Aires: Colihue, V–XXXIX. Traducción de Américo Cristófalo.
- Guyaux, André** (Comp.) (2007). *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal (1855–1905)*. París: Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- Kopp, Robert** (2006). «Préface», en Charles Baudelaire. *Le Spleen de Paris*. París: Gallimard, 43–100.
- Maillard, Pascal** (2000). «L'Allégorie Baudelaire. Poétique d'une métafigure du discours». *Romantisme* 107, 37–48.
- Marinas, José Miguel** (2014). «Spleen», en Barbara Casin, editora. *Dictionary of Untranslatables. A Philosophical Lexicon*. New Jersey: Princeton University Press, 1047–1048.
- Pauls, Alan** (2015). «Prólogo», en Charles Baudelaire. *Mi corazón al desnudo y otros escritos íntimos*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 9–17. Traducción de Alan Pauls.
- Rancière, Jacques** (2014). «El gusto infinito por la República». *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*. Buenos Aires: Manantial, 2015, 89–105. Traducción de María del Carmen Rodríguez.



**Vaillant, Alain** (2009). «Baudelaire, artiste moderne de la “poésie-journal”». *Études littéraires* 40, 43–60.